

فصول

مجلة النقد الأدبي

كشافة مركز الطلاب
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مركز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

نراتنا الشعرى

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع • العدد الثاني • يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد بيونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سوقي
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

مكاتب التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

عصام بهى
محمد بدوى

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (تربط أعداد) ١٥ دولاراً للولايات المتحدة - ٢٤ دولاراً
للبلدان - ١٥ دولاراً للبلدان النامية :

مصاريف البريد (البلدان العربية - ما يتبادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

• مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تلفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٠٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يقرر عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها المصليين

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً للرياض - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار واحد - لبنان : ١٠٠٠
ليرة - الأردن : ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
واحد.

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (تربط أعداد) [مكتبة] [مكتبة]
ترسل الاشتراكات عبرة إلى [مكتبة] حكومية

محتويات العدد

٤	أما قبل	رئيس التحرير
٥	هذا العدد	التحرير
١١	تراثنا الشعبي والتاريخ الناقص	أحمد كمال زكي
٢٤	من أصول الشعر العربي القديم	إبراهيم عبد الرحمن محمد
٤٢	الأسطورة والشعر العربي	أحمد شمس الدين الحجاجي
٥٥	تشكيل المعنى الشعري	عبد القادر الرباعي
٧٣	البدیع فی تراثنا الشعري العربي	عاطف جردة نصر
٩٣	نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي	كمال أبو ديب
١٣١	غربة الملك الضليل	عبد الرشيد الصادق محمودي
١٥٣	الوقوف على الطلل	محمد عبد المطلب مصطفى
١٦٥	التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة ليد	محمد صديق غيث
١٧٨	الغزل العذري واضطراب الواقع	علي البطل
١٩٥	ظواهر أسطورية في شعر المتنبي	عبد بنوي
٢٠٧	التشاور في رؤية أبي العلاء	عبد القادر زيدان
٢١٧	تراثنا الشعري في آسيا الوسطى	محمد نوح أحمد

الواقع الأدبي

٢٢٨	حول بوطيكا العمل المقترح	سيزا قاسم
٢٤٣	باب الفسوح : القناع ، الحلم ، اللغة	مدحت الجبار

الوثائق :

٢٥٧	- نصوص من النقد العربي الحديث
٢٧٣	- نصوص من النقد الغربي الحديث

عرض الدوريات الأجنبية :

٢٩٥	- دوريات إنجليزية	عرض حسن البنا
-----	-------------------------	---------------

عرض كتاب :

٣٠٦	الاضطراب البنوي في الشعر	ماري كاترين باتسون
-----	--------------------------------	--------------------

رسائل جامعية :

٣١٣	البنية الإيقاعية في شعر السياب	السيد محمد البحراوي
٣٢١	This Issue	ترجمة : ماهر شفيق فريد

تراثنا الشعري

أما قبل

فإن بعض الحكايات الهزلية يتطوى على مغزى يجاوز تسجيل المفارقة التي نضحك لها أحيانا ونبتسم أحيانا ، ولكننا قليلا ما نتوقف لكي نتأمل هذا المغزى . وأكثر من هذا أن الحكاية الواحدة من هذا الطراز قد تتطوى على أكثر من مغزى ، ولكن ذلك لا يتكشف إلا بعد مجاوزة مرحلة الضحك إلى مرحلة التأمل . ومن هذه الحكايات حكاية ذاتية نقول - فيما نقول - إن خير وسيلة لصيد السمك هي أن تذهب إلى أهالي النبل ، وتجلس على شاطئ النهر ، وتضع على عينيك منظارا مصغرا ، وتنتظر خروج السمك من النهر . فإذا خرج السمك رأيت عند ذلك ضيلا في حجم المصفور . عند ذلك تذهب عنك الرهبة ، وتلتصقه بين إصبعيك . ترى هل المقصود بذلك أن التهورين من الأمر الخطير يكسب الإنسان الجرأة عليه ويجعله في متناول يده ؟ لم أن الأمر يتطوى - في حقيقته - على سخرية عميقة ممن يجلبون لأنفسهم هذا التخيل ، إذ يحسبون أنهم وقد هونوا من الأمر قد امتلكوه وفرغوا بذلك منه ، في حين أنهم - في الواقع - قد ألقوا بأيديهم إلى التهلكة ؟

أهلب الظن أن هذه الحكاية تنبهنا إلى ذلك النوع من غداغ النفس ، الذي يمارسه الجبان حتى يشعر أنه مقدم ، والضعيف حتى يشعر أنه قوى ، والجاهل حتى يشعر أنه عالم .

والمغزى هنا وثيق الارتباط بعنصر الرؤية المصطنع ، وهو المنظار المصغر . ويمكن - بالإضافة إلى ما ورد في الحكاية - أن يبدو النهر العظيم للرائي من خلال هذا المنظار كأنه جدول يستطیع المرء أن يعبره في خطوة ، وأن يبدو الجبل الأشم كأنه تل صغير ينهار بضربة معول واحدة ، وأن تبدو فرقة كاملة من المحاربين كأنها سرب غل يزحف على الأرض وهكذا .

والمفارقة في هذه الحكاية آتية من أن المؤلف في الحياة العملية أن يضع الناس على أهميتهم منظارا مكبرا ، يعينهم على رؤية الأشياء بمزيد من الوضوح ، ويكشف لهم عن التفاصيل الدقيقة في الأشياء . إنه أداة مساعدة على البصر حين يكل البصر . أما أن يستخدموا منظارا مصغرا لهذه هي المفارقة ، لأن أحدا لا يفكر - في الواقع العمل - في استخدام منظار كهذا . ولكن الحكاية - فيها يبدو - لم تكن هازلة كل الهزل حين استخدمت هذه المفارقة . حقا إنها مازالت تتحرك على المستوى العملي ، ولكن هذا المستوى العملي غير واقعي . ولا يبقى إلا أن يكون استخدام المنظار المصغر إشارة إلى سلوكية خاصة يمارسها بعض الناس في علاقتهم بالأشياء وبالأخرين . وعلى هذا المستوى تخفى المفارقة ، لأن الواقع السلوكي لبعض الناس يدلنا - عند تأمله - على أنهم - من باب التشييل فحسب - كمن يضمون منظارا مصغرا على أهميتهم .

ستجد هؤلاء يواجهون العمل الكبير الذي استنفذ الجهد والعرق فيقولون : وماذا فيه ؟ وستجدهم يقفون على الفكرة اللامعة فيقولون : ليست بشيء . وسيمشون بين الناس متفخين الأوداج لظنهم أن الآخرين ضيولون . إنهم - فيما يجلبون لأنفسهم - أكبر من كل عمل ، ومن كل فكرة ، ومن كل إنسان .

قد يكون هذا السلوك ضربا من الدفاع عن الذات ، ولكن ليه اقتصر على هذا ، لأنه يتطوى - في الواقع - على هدوانية سافرة مقبلة . إنه محاولة يائسة لتحقيق الذات على حساب الآخرين . ولأنها تتطوى أساسا على الكذب على النفس فإن ضررها لن يصب الآخرين بقدر ما يصب صاحبها . وماذا يصب السمك من أنى إذا نظر إليه الرائي من خلال منظاره المصغر ؟ لكن الكذب على النفس بعد الكذب ، من شأنه أن يسحق روح الإنسان .

ولقد عرفنا في الأوساط الأدبية والفكرية طائفة من لا يسي المنظار المصغر ، كل مهم أن يضربوا بمعاولهم كل إنجاز ضخم ، وأن يتصدوا لما لا طاقة لهم به ، وأن يتعاملوا في المجالات التي لم يجبروها عن قرب ، وأن يصدروا في كل ذلك أحكاما لا تنقضيها لهجة التعالي . وقد أصاب هذه المجلة - ضمن غيرها من الجهود الصادقة الأخرى - غير قليل من هذه الأحكام .

كلا ، لن تكون الأشياء هبة يسيرة لجرد أن رائيها بلبس منظارا مصغرا ؛ ولن تفقد الأشياء قيمتها لأن أحكاما أساسها الكذب على النفس قد صدرت ضدها ؛ ولن يتضاءل السمك فيصبح مصفورا ، أو النهر الهادر فيصبح جدولا ، أو الجبل الشامخ فيصبح تلا .

كلا ، لن تفقد الأشياء قيمتها لأن نفوسا ضميقة تريد أن تقوى ، أو لأن عيوننا قليلة لا تريد أن تبصر الأشياء على حقيقتها .

واليوم ، ونحن نحفر التراب بأظفارنا ، ما أجدرنا أن نضع على أبصارنا منظارا مكبرا ، حتى نرى الأشياء في تفصيلاتها ودقائقها فضلا عن كليتها ، حتى نستقيم لنا الأحكام ، فنعطى كل ذي حق حقه ، ولا نبخس الناس أشياءهم .

رئيس التحرير

هذا العدد

يرتبط هذا العدد من «فصول» ارتباطاً وثيقاً بالعدد الأول منها ، الذي خصص حينذاك لمراجعة التراث العربي وتحديد موقفنا منه . ومنذ البداية كان واضحاً أننا بصدد أن نولى هذا التراث من العناية ما هو جدير به ، وذلك من خلال المراجعة وإعادة النظر والفحص والتمحيص ؛ بل إن هذا المسلك يمثل خطأ أساسياً في منهج هذه المجلة ، وفيما تهدف إلى تحقيقه من رسالة . واليوم تقتصر المراجعة في هذا العدد على تراثنا الشعري . وبدى أن هذا التراث الذي يرجع في التاريخ إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من مائتي عام لا يمكن أن تلم به مجموعة محدودة من الدراسات ، يضمها عدد واحد من هذه المجلة - على ضخامتها . وإنه لمن الساذجة أن يتصور أحد أنه في الإمكان مراجعة التراث الشعري العربي كله في هذا الحيز . ولكننا نتحرك في خطة المراجعات وفقاً لمنهج يتناول الجذوع ثم يعقبها الفروع فالقصص والأوراق . وفي هذا التمثيل يصبح كل شاعر مفرد بمثابة ورقة في شجرة الشعر العربي الياسفة العريقة . ثم يأتي يوم يكون فيه واحد من هؤلاء الشعراء ، أو يكون نتاجه الشعري ، محوراً لمجموعة من الدراسات ، يفرد لها عدد من هذه المجلة .

وهكذا اشتمل هذا العدد على ثلاث عشرة دراسة ، موزعة على مناطق بأعيانها من خريطة الشعر العربي . وقد كان طبعاً أن تظهر مرحلة النضج الأول لهذا الشعر بمزيد من الاهتمام ؛ وأعني بها مرحلة ما قبل الإسلام . وأيضاً فقد أنصرف قدر كبير من هذا الاهتمام إلى الشاعر الذي يقف على قمة هذه المرحلة ، وأعني به امرأ القيس .

● وفي مستهل هذه الدراسات تأتي دراسة أحمد كمال زكي عن «تراثنا الشعري والتاريخ الناصي» ؛ ولها يسجل ملاحظته الأساسية ، ومؤداها أن دراساتنا التاريخية المتصلة بالشعر تعاني من النقص . وهو يمزو هذا النقص إلى قصور في القوانين الفنية التي ارتضينا - حتى الآن - أن نحكمه بها ؛ فلم نسأل أنفسنا ، ولا سأل واحد منا مؤلفي المصنفات - كالأغاني والمقدّمات والفهرستات وأغلب كتب الطبقات - لماذا لم يذهبوا إلى القصة أو الرسائل الأدبية مثلاً ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا أهملوا المذكرات الشخصية والقدونات التاريخية والمقامات وما إليها ؟

إن اللغة الشعرية سياق تاريخي مرتبط بأسباب البناء الثقافي بل بالوجود الاجتماعي كله . وفي هذا الوجود الاجتماعي لا نعتز على نسق واضح وكامل للتعبير ؛ ولا نهى لنا الأدبيات - مصادر كانت أو مراجع - الإجابة عن السؤال التالي : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال الفلكلور إلى حظيرة الأدب الأرقي المكتوب ، إذا كان من شروط أي أدب التصاقه بواقعه الاجتماعي ؟

ومن هذا المدخل يلتقي الباحث الضوء على جوانب المشكلة التي تواجه ناقد الشعر العربي القديم . فهناك الأصل الأسطوري والشعائري الذي أعرض عنه أغلب الذين أرخوا لشعرنا ؛ وهناك الأحكام الجزائية التي أطلقت على ذلك الشعر ، والتي تركت آثارها في تصوراتنا المبثورة لتاريخ الأدب العربي ؛ ثم هناك الخطأ المنهجي في أن يتصل الحديث بالشعر طاقياً على السطح ، في حين يخفى كل ما عداه . لكن ظهور قصة كفصة مجنون بني عامر وقد تحولت - على مر الأيام - إلى سيرة تشبه السير الشعبية ، بعيداً عن الرقابة الدينية التي فرضت على الشعر الرسمي ، يعني تواصلها فيما لا يمكن الاستهانة به في كتابة التاريخ الأدبي ، بين ما هو طاف على السطح وما يورده ضمير الشعب في القصص التي طوره أصحابها أو رواها .

من أجل هذا كله يرى الباحث أن المؤرخ الجديد للأدب العربي ينبغي له أن يتحرك في إطار مفهومي يحقق التكامل الفني بين أشكال التعبير المختلفة في الأدب العربي ، مع الحرص على تقديم الحقلية الجاهلية بالوضوح الذي رفضه الشراح الأقدمون ، وتصحيح المفاهيم التي راجت نتيجة لاستبعاد بعض الأنواع الأدبية . وعند ذاك ستفهم الشعر نفسه ، بل ستفهم - في إطار الرؤية المتكاملة للأدب - كثيراً من جوانبه المبهمة ، وكثيراً من دلالاته الحضارية .

● وفي حطب هذه الدراسة الأصولية الكاشفة عن جوانب القصور في فهم شعرنا القديم في سياقه الأدبي ودلالاته الحضارية ، تأتي دراسة إبراهيم عبد الرحمن لتفحص أصليين من أصول الشعر العربي القديم ، هما الأغراض والموسيقى . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو أن الأغراض تمثل الجانب الموضوعي من أصول القصيدة القديمة ، وأن الموسيقى تمثل أحد الجوانب الشكلية فيها . وقد خرجت من هذين الأصلين فروع مختلفة ، ولكن الباحث أرجأ دراستها إلى مناسبة أخرى .

وأغراض الشعر القديم - في منظور الكاتب - هي موضوعات قد تشكلت في صور خاصة ، غلبت عليها النمطية المتمثلة في المعان والصور واللغة . وقد اتخذ الباحث من ذلك دليلاً على أن هذه الأغراض ليست أكثر من صيغ فنية عند الشعراء إلى توظيفها في قصائدهم توظيفاً يعادلون فيه بين معانيها ومواقفهم من الحياة . وهو يرى أن هذه الوظيفة الفنية للأغراض قد حملت الشعراء على أن يحدثوا فيها شيئاً من التغيير بما يتأولونه من معان وأفكار خاصة ، من خلال معانيها وأفكارها النمطية . وهم بذلك يحولون هذه المعان والأفكار النمطية إلى أدوات فنية . ومن ثم تصبح تلك الأغراض ، من خلال هذا التحوير الحلقى الذي يحدده الشعراء في معانيها وأفكارها ، صيغاً خاصة بهم ، على الرغم من غنيتها ، تختلف من قصيدة

إلى أخرى ، لتعادل - في هذه القصيدة أو تلك - موقفا جديدا للشاعر من الحياة والناس . ويذهب الباحث ، بما يلاحظه من غمضة في معاني هذه الأغراض ولغتها وصورها ، وما يلاحظه من تشابه بين بعض هذه الأغراض والأساطير القديمة (على نحو ما يتضح في المشابهة بين سلوك امرئ القيس الذي يعبر عنه غزله ، وأسطورة الإله كريشنا الهندية) - يذهب إلى أن هذه الأغراض تعد بقايا من أساطير قديمة . ومع ذلك فإن ما نسميه بالتمطية والتكرار في ورود هذه الأغراض في قصائد مختلفة لم يحل دون تجديدها .

أما فيما يتعلق بموسيقى الشعر القديم فيرى الباحث أن إدانة المحدثين لما في هذه الموسيقى من غمضة وتكرار إنما تعود إلى أنهم يقيسون هذه الموسيقى بمقاييس قاصرة . وهو يرى أن موسيقى هذا الشعر ، على الرغم من اعتمادها على التكرار ، كانت تتنوع وتتجدد بفضل الشعراء الذين نجحوا في توظيف هذا التكرار توظيفا فنيا . وإن ما نسميه الأوزان الشعرية ليس - في رأيه - سوى أدوات موسيقية نجح الشعراء في استخلاص أنغام متنوعة منها . وهو يستشهد على هذا بأن القصيدة القديمة قد صيغت في وزن شعري واحد ، ومع ذلك فإن موسيقاها المنبعثة من هذا الوزن تختلف باختلاف الأغراض والمعاني التي ترد فيها . وفي التذليل العمل على هذا قدم الباحث دراسة تطبيقية على شعر الأعشى ، موضحا اعتماد الأعشى في تنوع موسيقاه على أصليين هما : أصوات اللين والقوافي المطلقة . وينتهي الباحث من هذا كله إلى أن الجاهليين قد خطوا بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وطوروا وسائلها تطويرا ملحوظا .

● وفي إطار البحث عن المكونات الأولى تأتي دراسة أحد شمس الدين الخجاعي للشعر العربي القديم وعلاقته بالأسطورة . وهو يتطرق في هذا البحث من حقيقة أن الأسطورة ارتبطت منذ البداية بالكلمة ، وأن الشعر لم يفصل عن الأسطورة إلا عندما حددت لها شعائر خاصة تؤدي في بيت العبادة . ومع ذلك فقد ظل الشعر يحتفظ بعلاقته بالأسطورة ، من حيث إنه يخلق عالما شخصيا متغلغا على نفسه ، ما زالت اللغة فيه لغة أسرار . وهكذا استقل الكاهن بالكلمة الأسطورة داخل المعبد ، والشاعر بالكلمة الشعر خارج المعبد ، وإن كان كلاهما يتلقى الوحي ، ويتكلم لغة أسرار .

ولم يكن الشعر العربي بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية ، فقد ارتبط - مثلها - بالأسطورة إلى حد كبير . وليس بين أهدينا شيء من البدايات الأولى لهذا الشعر ، وكل ما وصل إلينا منه إنما يتمنى إلى تلك الحقبة المتأخرة من الجاهلية ، حيث كان الفصل قد تم بين الكاهن والساحر والشاعر ، وتحددت لكل منهم وظيفته ، وسمى كلام الكاهن بالسجع ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر . وفي الوقت الذي جعل فيه الإغريق الشعر وحيا من الآلهة ، ارتبط إبداع الشعر لدى العرب منذ الجاهلية بالجن . وما أكثر الروايات القديمة التي تحدثنا عن هذا المعتقد ، وتحدد لكل شاعر شيطانا معينه ، يلقي الشعر على لسانه . وهذا معناه أن الشاعر كان الصوت المسموع في مجتمعه لقوى كونية خفية ، تربطها به رابطة خاصة . وهو في هذا يختلف عن الكاهن الذي كان يرتبط بإله أو آلهة بأعيانها ، أو الساحر الذي كان يرتبط بالقوى الشريرة ، دون أن يكون لأبيها نفوذ وتأثير في المجتمع بقدر ما كان للشاعر . ومن ثم كان فرح القبيلة بميلاد شاعر فيها ، لا لأنه سيمدحها بكل القيم التي كان المجتمع عند ذاك يعتمد بها فحسب ، بل لأنه سيكون كذلك همزة الوصل بينها وبين تلك القوى الكونية . وكذلك كان ميلاد شاعر في قبيلة ما مثيرا للذهر في القبائل الأخرى ، من حيث إنه قد بوجه إليها هجاء ولعناته فيلحقها من ذلك أكبر الأذى .

وهكذا تحدد للشعر العربي منذ البداية منحاه الخير والشرير في المدح والهجاء ، وفقا لحرية القوى الكونية الملهمه أو لشريرتها . ويرى الباحث أن الإسلام قد أكد هذا المفهوم ، مسترشدا في هذا بعدد من الشواهد والأدلة ، ومنها إلى أن هذا النظام في عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربي .

● وفي إطار النظر الشمولي للشعر العربي ، ولكن دون إحالة إلى أطر مرجعية خارج النص ذاته ، يتجه عبد القادر الرباعي إلى تحليل المعنى الشعري وكيفية تشكله ، متخذًا من عدد من نصوص الشعر العربي القديم لدى شعراء مختلفين في أزمنة مختلفة مادته التجريبية . وهو يتطرق من حقيقة أن العملية الشعرية تغير من طبائع الأشياء الداخلة في نص القصيدة ، فالكلمة يمكن أن تكون علاقة أو عملية ، والمعنى يكون حدثا ، والعمل الشعري كله علاقات صورية . لإحداث العلاقات المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعري ، والمعنى الشعري الذي تشكله الذات الشاعرة إنما ينبثق من خلال العناصر المترتبة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد . وفي وسع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى ، هما : التشكيل المكاني والتشكيل الزماني .

وقد ربط بعض النقاد عملية إدراك عناصر العمل الشعري أو رؤيتها بالمكان ؛ فهذه الرؤية تتحقق عندما نكون قادرين على تجميع العلاقات في محاور متصاحبة في مكان ما يبرز نظامها . وعندئذ تغدو قائمة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع أو مادة ، فبمساعدة على أن نرى - على نحو أكثر حيوية - جوهر التجربة الأدبية ، ويمدنا بمحور مركزي لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة .

وهي هذا الأساس يفضي الباحث فيمنع بعض النصوص الشعرية القديمة ، لاین قيس الرقيات ، وابن المعتز ، ليهتدي إلى أن التشكيل المكاني قد يقوم على أساس التماثل ، بوصفه نوعا خاصا للتناظر بين العناصر التشابكية ، في حين يقوم في نماذج أخرى (يمثل لها بنماذج لامرئ القيس وابن

الشخص الخرافي وجريز والمتنبي وغيرهم) على أساس آخر ، هو «التماثل في اللا تماثل» ، أو على مجموعة العناصر المتصاحبة Coexistent التي تبرز معنى القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة مؤثرة في غو الحدث أو المعنى وتعميقه . وبهذا يمنح التشكيل المكان الشعري حواسنا القدرة على الإدراك الحدسي الذي تجاوز به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البيئة المفتوحة على اللا محدود في الأمكنة .

أما التشكيل الزماني فيستوعبه الإيقاع الموسيقي ، فالإيقاع الموسيقي فن زمني يعنى «الحركة عبر الشيء» . وكذلك يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً جوهرياً ، لأن الكلمات التي يتنوعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية .

والمكان في الأدب يحتاج إلى الزمان ، لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشياءه . والزمان - في مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الزمنية «مكاناً تفضيلاً» . وهذا التلاحم يجعلنا في حاجة إلى مصطلح آخر يمنحنا القدرة على رؤيتها معاً متفاعلين متنازعين . ولعل مصطلح «بنائي tectonic» الذي يقترحه ميشيل Mitchell هو المؤهل لتحقيق هذه الرؤية على نحو دال وشامل .

● ثم يتقلنا عاطف جوده نصر إلى قضية أكثر خصوصية وإن كانت تتعلق بمنحى عام في تراثنا الشعري ، وهي قضية البديع . وهو بذهب - منذ البداية - إلى أن العرب منذ الجاهلية قد عرفوا ، في شعرهم ونثرهم على السواء ، ضرباً مما أطلق عليه العباسيون فيما بعد اسم البديع ، وأن القرآن الكريم عرف «الفواصل» التي ثارت حولها مشكلات المثابرة بين وبين السجع ، تنزيهاً للقرآن عما نعت به عبوب السجع . وقد قام تحليل القدماء للسجع والجناس على أساس أن الألفاظ والمعاني هي المحرك الذي يرجع إليه ، والمعيار الذي يفاضل بين ألفاظ البديع في قيمتها الفنية ، فمن البديع ما لا تفضي إليه المعاني إفضاء طبعياً ، ومنه ما تقوم المعاني إليه . الأول تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركابة العبارة ، وضعف الأسلوب ، وضحالة المعنى ، أما النوع الثاني فتراعي فيه المعاني التي تتلاءم إليها الألفاظ انقياداً ، فضع اللفظة في مكانها دون نبأ أو قلق أو فساد في اللوق .

وقد استدعى وضع القضية على هذا النحو مشكلة القطيعة - عند القدماء - بين اللفظ والمعنى ، وهي المشكلة التي تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية وما ألم بها من جدل ، وما نط هذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . فالألفاظ - في تصوراتهم - طينية متهاشة ، قابلة للتصوير والتغير ، أما المعاني فسموية ثابتة ، لا يعترها التغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضى هذا - مرة أخرى - إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقي ، يلوذ بدلالات الشرف والخصاسة ، وما هو عال وما هو متسفل لاصق بوحدة الطبيعة وبلاغة الطبيعة . وفي ضوء القسمة الصارمة عولجت دهشتات البديع . وقد ارتبط بهذا أيضاً تصورهم أن المنطق يهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالعرض ، وأن النحوي يهتم بالألفاظ ، فإن عن له اهتمام بالمعنى فبالعرض كذلك . وقد كان يكفى - في هذا كله - التسليم ببداية أننا نفكر باللغة ، وهي بداية تجعل من النحو والمنطق وجهين لعملة واحدة . والتزيين ، وإن كان يفضي على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، لا يفرغ - في الوقت ذاته - الموضوع من طبيعته . والملاحظة المباشرة للموضوع الذي نقصده بالزينة تجعلنا نميز فيه بين الأصلي في ضرورته ، والزائد في غرضه ، على نحو يسمح للشعور أن ينحى هذا الذي ألحق بالطبيعة . وفي الزينة غرابة ، وتقنية تمهيلية ، ورغبة في المجاوزة ، تتمثل في أن يكون الموضوع مطابقاً لطبيعته وغير مطابق في أن واحد .

والزينة البديعية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام لا يكاد المرء يحس بها ، في حين بلغ الإحراق فيها ، والولع بالزخرف والنوشة ، شأوا بعيداً في عصور التدهور الثقافي والانحطاط الأدبي ، حتى صار التفتن في البديع معياراً تقاس به المنون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

● ومن هذه المجموعة من الدراسات ذات النظرة الشمولية تنتقل إلى مجموعة أخرى من الدراسات التي تتحرك في إطار موضوعي محدود . وفي مقدمة هذه الدراسات تطالعنا دراسة كمال أبو ديب لمعلقة امرئ القيس . وهي دراسة تقوم على أساس من التحليل البنوي ، في إطار مشروع كامل لدراسة الشعر الجاهلي على هذا الأساس .

يرى أبو ديب أن المعلقة السبع تمثل في مجموعها رؤية الإنسان العربي في العصر الجاهلي للعالم ، أو أنها المحصلة النهائية لعلاقة الإنسان بالكون والمجتمع القبلي في تلك المرحلة التاريخية . وهو ما تجلت في الشعر . وتمثل كل معلقة من هذه المعلقات جانباً من هذه الرؤية يختلف عن الجوانب الأخرى . ومن ثم تختلف خصائصها . معلقة البنيوية ، على الرغم من تداخلها وتشابكها فيها ، على نحو يجعل منها عملاً متكاملًا في اللغة والرؤية ، وكلا متوازنًا يحدد جوهرة العصر الجاهلي .

وفي إطار هذا المشروع العميق سبق أن نشر الباحث دراسة له تتناول معلقة بيد بن ربيعة العامري ، وهي القصيدة التي أطلق عليها الباحث صفة «القصيدة المفتاح The Key Poem» . وقد خلص من دراستها إلى أنها تقدم الرؤية الجماعية ، أو الرؤية المركزية للثقافة الجاهلية . أما معلقة امرئ القيس ، موضوع هذه الدراسة ، فقد أطلق عليها صفة «قصيدة الشبق The Eros Poem» . وهي - عنده - تقدم الرؤية الفردية ، أو موقف الثقافة المضادة ، على نحو ما تمثلت في شعر الصعاليك - على سبيل المثال . وعلى هذا الأساس تشكل القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق قطبين متقابلين في إطار البنية الكلية للمعلقات

وتقدم الدراسة الحالية تحليلاً تفصيلياً لمعلقة امرىء القيس ، يتجه أساساً إلى بنيتها بوصفها نموذجاً للبنية المتعددة الأبعاد multi - dimensional structure . وتقوم هذه البنية على أساس من التفاعل بين حركتين رئيسيتين تتكاملهما آليات القصيدة ، وتنقسم كل منهما إلى وحدات تكوينية تشتمل بدورها على وحدات أولية . وتقوم القصيدة كلها على أساس من الجدل المائل في ثنائية ضدية تحول اكتناه إيقاع الزمن ، وتظهر في سكون الأطلال ومظاهر الموت والصمت والزوال والمشاشة الكامنة في العلاقات الإنسانية ، في مقابل الحيوية الغامرة والجارقة ، على نحو ما تتجلى في السيل وفي مظاهر الحياة الصاخبة في الطبيعة ، وفي النشاط والقوة والصلابة في عالم الحيوان ، وفي مظاهر الحدة والكثافة الشعورية والحسية لدى الإنسان .

وفي إطار هذه الثنائية تتحرك القصيدة في سياق من التعارضات الأخرى ، التي تظهر على مستويات عدة في الوحدات التكوينية والوحدات الأولية ، مكونة شبكة من العلاقات المعقدة . وتكشف هذه العلاقات عن طريق تحليل تفصيلي للعناصر المكونة للبنية الدلالية ، وعناصر أخرى من البنية الإيقاعية . ثم يكشف هذا التحليل أخيراً عن انصهار كل للبنية الدلالية والبنية الصوتية لهذه القصيدة ، التي تعد من أروع نماذج الشعر الجاهلي .

● ومن التحليل البنوي لمعلقة امرىء القيس بقلنا عبد الرشيد محمودي إلى قضية تتعلق بامرئ القيس كذلك ، كان لها أثرها الفني في شعره أيضاً ، وهي قضية غربته . وإذا استعرض الباحث دراسات سابقة لامرئ القيس ، كدراسات إيليا حلاوي والطاهر مكي وأحمد الحوفي وسيد نول ، يلاحظ أن هؤلاء الدارسين قد مسوا موضوع غربته هذا الشاعر دون أن يتممونه ، كما أن بعضهم عجز عن إدراك مقومات الوحدة في شعره ، على نحو جعلهم غير قادرين على فهم اغترابه ؛ ذلك الاغتراب الذي تبدي في كثير من قصائده متخفياً وراء الحديث عن المرأة والطفل والحب .

ويدخل الباحث إلى دراسة اغتراب امرئ القيس من خلال درس موضوع الوحدة . فإذا كانت القصيدة عنده تخلق - مثلاً - كما يسمى بالوحدة العضوية ، فإن هذا لا يعني على الإطلاق أنها تخلق من الوحدة ؛ ذلك أن مقومات الوحدة في غزل امرئ القيس ينبغي أن تلتبس أساساً في مقاطع القصيدة ، لا في القصيدة بوصفها كلاً . فالقصيدة عنده تتكون من وحدات أساسية ليست هي الأبيات بل المقاطع . وفي إطار المقاطع ينشأ ضرب من التماسك الداخلي أو الوحدة البنائية . على أن وحدة المقاطع لا يمكن تعريفها تعريفاً نظرياً شاملاً ؛ لأنها تتحقق في أشكال متنوعة متعددة ، ولا مناص للناقد من أن يطوع مفاهيمه ويرحف أدواته النقدية حتى يتمكن من متابعة هذا التنوع .

ومن خلال التحليل ينتهي الباحث إلى أن الغزل الوصفي في شعر امرئ القيس يؤدي دوراً جوهرياً في قصصه التي وسعت بالمجون من قبل بعض الدارسين ، وأن السرد والوصف يتازران في نسج القصة التي يريد الشاعر أن يقصها ، مستهدفاً من ذلك استعادة الماضي والتشبث به والاستقرار فيه . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى تنهوى أمام هذا التحليل نظرية القائلين إن الشعر العربي التقليدي يخلق من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية ؛ فالوحدة ماثلة في قصائد امرئ القيس - أو بعضها على الأقل - بقدر ما تتضمنه مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات .

● ولقد لفتت ظاهرة الوقوف على الأطلال في مسهل القصيدة الجاهلية أنظار الدارسين المحدثين بوصفها تقليداً فنياً يتطوى على كثير من الدلالات المعنوية . وفي هذا العدد دراستان جديدتان لهذه الظاهرة ، إحداهما تتناولها في شعر امرئ القيس أيضاً ، والأخرى تقف عندها في معلقة لبني وحدها .

الدراسة الأولى لمحمد عبد المطلب مصطفى ؛ وفي بدايتها يوجز الباحث التفسيرات القديمة والحديثة لهذه الظاهرة ، متخذاً من هذا مدخلاً إلى قراءة مقدمات امرئ القيس الطللية قراءة تحليلية ، بقصد الكشف عن الإمكانات الدلالية التي تنطوي عليها . وقد تبين للباحث أن الطلل كان يمثل تحولاً على مستويين : الأول ، هو الصورة المادية له وانعكاسها في شكل صياغة لغوية ؛ والثاني ، هو الصورة الباطنية التي حوته إلى طبيعة إلهامية .

أما موقف الشاعر من الطلل فقد تمثل في خطين متقابلين كذلك : الأول يتعاطف فيه الشاعر مع الطلل ويشفق عليه ؛ والثاني : يرفض فيه الشاعر الطلل من خلال رفضه لشاعر اليأس والإحباط التي تتجمع عليه في مواجهة الطلل . والخط الثاني هو الغالب في معظم مطالع امرئ القيس الطللية . ومن التبع التحليل لهذه المطالع ينتهي الباحث إلى أن الشاعر لم يقف على الطلل واصفاً ما أصابه من تهمد إلا لأن ذلك كان وسيلة باطنية يريح بها نفسه ، حيث إن الهلاك قد حل بغيره . وربما كان هذا بمثابة استخدام الماضي وسيلة للمعاصر ، حيث ينطلق الشاعر من الطلل إلى المغامرة العاطفية ، أو مغامرة الرحلة في اليباء يناقته السريعة ، وكأنها الموت - عنده - قد أصبح وسيلة للحياة . ومن هذا التبع كذلك يقف الباحث على حقيقة أن الطلل لم يأخذ عند امرئ القيس صورة الجنة الهامسة ، بل تحول إلى صورة رجل عجوز متهالك ، تفضت قسماته وتاهت ملامحه . وأيضاً فقد تبين للباحث أن المشهد الطللي قد أخذ شكل نتاج جماعي نتيجة لبعض المخلفات القديمة المتصلة بالموت ، والعودة الخالدة ، وموت الأب ، وإحساس الابن بفتوته الممتزجة ببعض مشاعر الوحدة والغربة ، على نحو يؤكد طبيعة الاندفاع وراء الحياة بكل ما فيها من متع وملذات .

ويستهي هذا التبع إلى رصد موقف مدهش يغيب فيه الشاعر عن الوعي ، أو - بمعنى أدق - يفقد فيه الذاكرة مؤقتاً ، ثم تعود إليه حالة الصحو والتنبيه ليستعيد ذاكرته القديمة الخالصة ، التي تخرج فيها - أحياناً - تجارب الآخرين .

● أما الدراسة الثانية فتتجه إلى التحليل الدرامي للوقوف على الطلل في معلقة لييد . وتسمى هذه الدراسة التي يقدمها محمد صديق غيث إلى تقديم اختبار لقدرة دعوى « الطبيعة الدرامية للأدب » على استيعاب أنحاء النص في وجوده الكلي ، وكشف إمكاناته كاملة أمام مختلف وجهات النظر النقدية ، لتأزر جميعاً في سياق جدلي ، أو درامي ، يجعل من نتائجها التقدي إبداعاً أظهر سماته الوفاء لبنية « النص - المبدع - الناقد - القارئ » . والوفاء بما يتعلق بهذه البنية من ارتباطات تنول إلى التراث والثقافة والواقع والعصر ؛ أي إلى المكونات التي تشكل الإطار المرجعي لعناصر تلك البنية .

وقد كان من نتائج هذا التكامل النقدي إنتاج دلالة النص كأنها سياق متصل ومتماثل وخلال من الفجوات المبهودة في الأعمال النقدية المختلفة ، التي تخلف وراءها مناطق مجهولة من النص ، نتيجة للنظرة الأحادية ، أو محدودة الإجراءات .

وتقدم هذه الدراسة التطبيق العملي لهذا المنهج الدرامي على الوحدة الأولى من وحدات معلقة لييد ، وهي وحدة الأطلال ، وقد تضافر فيه عدد من المناهج النقدية (الفينومولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، والأسلوبية ، والبنائية . الخ .) بدرجات متفاوتة (قابلة من بعد للنم) ، لتجلية الدلالة الكلية للأطلال ، بوصفها التعبير الشعري عن معاناة العربي للوجود بأنواعه المختلفة ، وتفاعلاته مع الزمان والمكان ، وصراعه من أجل الحياة وتحقيق الذات .

وهكذا يظهر الشعر الجاهلي في كليته وفي ظواهره المختلفة بقدر واضح من العناية ؛ لا شيء إلا لأنه يمثل مرحلة النضج الأولى التي كان لها امتداد - هل نحو أو آخر - فيما تلا من عصور .

● ثم بطلنا هل البطل إلى شعر الغزل العذري والواقع المضطرب الذي صاحب انتشاره . وإذا كان قدر لا يستهان به من الشعر في الجاهلية قد ارتبط بفروسة الحرب فإن الشعر العذري - فيما يرى الباحث - قد ارتبط بما يسميه « الفروسة العذرية » ؛ وهي فروسة أخلاقية ، تمثل من شأن السلوك المثالي المرتفع من الدناها ، وتقوم على تسمى المشاعر الروحية (الحب) ، وأسمى الضوابط السلوكية (العفة) .

ولقد ذاعت مجموعة من القصص متصل بالشعراء العذريين تجعلهم موضع النظر من الناحية التاريخية ، ومع ذلك تظل مشكلة الشعر العذري قائمة ؛ إذ يظل لدينا قصص وشعر يتحوان منحنى محدداً لا بد من تفسيره وتعليقه ودراسته . ويحيل الباحث إلى ما ذهب إليه طه حسين من قبل في إرجاع نشأة الشعر والقصص العذري إلى الأثر السياسي ؛ فقد « أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخلوها بالوان من الحكم لا تخلو من العنف » . وهكذا كان هذا الشعر وهذا القصص نتاجاً طبيعياً لوطأة الفقر الشديد واليأس اللذين أصابا الناس في بادئة الحجاز . وقد دفعهم الفقر واليأس إلى الزهد ، لا سيما أنهم كانوا متمسكين بدينهم . ومن ثم يمكن القول إن العامل الديني قد ظهر أثره في تلوين التعبير في القصص والشعر العذريين بالوان إسلامية ، ولكن تظل نشأتها سياسية في أساسها . على أن جذور هذا القصص تمتد موخلة في القدم إلى حيث المأثور الأسطوري والشعبي في عصور ما قبل الإسلام ؛ إذ نجد من هذا المأثور أسطورة « الديوان » التي رددتها قصص المشرق الجاهلي (كقصّة هترة وقصة المرقش الأكبر) تردداً لا يخل بأي من عناصرها . ولكن القصص العذري يضيف إليها عناصر جديدة ، تتحول بها إلى تعبير أكثر تعقيداً ، بحيث ينظم وجهه نظر في مسيرة الحياة ، وموفقاً عما يمانيه الناس فيها . وعلى نحو أكثر تحديداً بقرر الباحث أن الاتجاه الذي سلكته قصة الغزل العذري هو أحد الاتجاهات المعبرة عن « سوء التكيف » أو « رفض الواقع » ، حتى لو كان هذا الرفض سلبياً انعزالياً .

● ومن شعر العذريين وقصصهم في القرن الأول الهجري يفتقر بنا عبده بشوى إلى القرن الرابع الهجري ، لتنف معه هل بعض الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي .

والباحث يرى في المتنبي شخصية مأسوية ، سواء في حياته (فقد ألقى بفسه في أتون الحياة منذ البداية ، وتعامل مع الفواجع) أو في نهايته (فقد انتهت حياته كما تنتهي حياة البطل المجهز) .

أطل المتنبي على القرن الرابع الهجري بثقافته السخية المتنوعة ، وعرف كيف يوائم بين ذاته وثقافة عصره ، وعرف للشعر قيمته فوجد فيه ذاته . وقد ميزت شعره مجموعة الظواهر الأسلوبية التي يقتصر الباحث على الوقوف بنا على بعضها . ومن ذلك ما سمي « براعة الاستهلال » . وقد انتهى الباحث في هذا الصدد إلى أن المتنبي لم يكن يحسن المطالع ؛ لأنه لم يكن سهلاً ولا مستأنساً ، ولأنه كان مترفعاً على جمهوره ، فضلاً عن أنه كان عجلاً في مقدماته ، وربما بدأ غامضاً ثم انتهى إلى الوضوح .

كذلك عرض الباحث لألفاظ المتنبي في سياقها ، ووقف عند قضايا التوكيد والتصغير ، وكلمات بأعيانها ، مثل « ذا » و « ذي » ، كما لاحظ عدم الموازنة بين الشكل والمضمون ، لأن ما كان يهمه في المقام الأول هو الموازنة بين عالمه النفسي الموار ، والأشياء والمواقف . أضف إلى هذا تعرضه لمناصق التعقيد والغموض في شعر المتنبي ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة في اللغة ، وإلى الحشو والتضمين وقبح الاستعارة وخفاء الكناية

والإيجاز المخل وسوء المطابقة . . الخ . . ولكن وراء كل ذلك أن المتنى كان محكوما بعالمه الذاتي ، مدركا أن هناك قوانين جديدة ومتصارعة تحكم عصره . وقد انعكس هذا الإدراك على بحوره وقوافيه وعالمه الموسيقي بصورة واضحة .

وأخيرا طرح الباحث قضية ما إذا كان المتنى قد استطاع أن يقدم في شعره صورة لنفسه . وقد انتهى إلى أنه أجاد في هذا الجانب ، كما أجاد في فن « البورتريه » و « فن التكبير » . لكن آفة المتنى في أنه لم يلبس لكل حال لبوسها ، لأنه في المقام الأول لم يلبس - في رأي الباحث - إلا ذاته .

● ومن خصائص المتنى الأسلوبية نقلنا عبد القادر زبدان إلى تشاؤم أبي العلاء المبري . وقد اتجه الباحث منذ البداية إلى نفس ما ارتأه بعض الدارسين من أن فقد المبري لبصره ، وما قد يخلفه هذا من قصور في المعرفة الحسية ، قد يكون له دور متفرد في تعميق النزعة التشاؤمية عند أبي العلاء .

وقد ناقش الباحث فكرة التشاؤم هذه على مستويين هما المستوى المتأيزيقي والمستوى الواقعي . وفي المستوى المتأيزيقي استطاع الباحث - من خلال النصوص العملانية - أن يحدد ثلاثة عناصر كان لها الأثر في تحديد عالم أبي العلاء التشاؤمي المتميز . وقد تمثل العنصر الأول في قصور المعرفة الإنسانية ومحدوديتها . وليس القصور في المعرفة الإنسانية هنا من نوع القصور الذي يحدثه فقد حاسة البصر ، وإنما هو قصور في العثور على الحقيقة التي لا يبي الفكر يتقرب منها ، أملا في الوصول إلى اليقين الذي يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها . أما العنصر الثاني فقد تمثل في الزمان المدمر ، أو الدهر بمعناه العام ، الذي يعنى على الأشياء فيحيلها أطلالا . ثم يمثل العنصر الثالث في الموت . ولكن الموت لم يأخذ عند أبي العلاء صورة واحدة ، فهو حيناً وسيلة من وسائل الخلاص والتحرر من قيد الحياة ، وحيناً آخر يمثل لديه حائلا يحول بين الإنسان وتحقيق ما يريد ، وحيناً ثالثاً يبدو كأنه أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميرية .

أما المستوى الواقعي فيقف فيه الباحث عند فكرتين هما : تصور أبي العلاء للحياة الدنيا ، ورؤيته للإنسان . وهو من خلال تناوله هاتين الفكرتين ، مترسبا النصوص العملانية ، ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن أبا العلاء قد فقد إيمانه بالحياة على الرغم من حبه لها ، لما أصيب به من إحباط حال بينه وبين ما يريد ، فضلا عن إدراكه الواقعي لما في الحياة من نقص يحول بين الإنسان والتطلع إلى نوع من الكمال قد يراوده . وكما فقد إيمانه بالحياة ، فقد إيمانه بالإنسان : أولا ، لما وجدته في سلوكه من انفصال بين القول والفعل ، وثانيا ، لما رأى من فاصل نزعة الشرف فيه ، وما يوحى به تأصل هذه النزعة من فقدان الأمل في صلاحه .

● وأخيرا ينتهي ملف العدد بدراسة لمحمد فصح أحمد يتخلل فيها إلى تراثنا الشعري في آسيا الوسطى ، فيقف بنا على جانب من هذا التراث غير المعروف حق المعرفة ، يتمثل في مخطوطة سلجوقية ترجع إلى بدايات القرن السادس الهجري . وتحتوي هذه المخطوطة على مادة شعرية وطائفة من القصص والرسائل والأخبار . والمخطوطة من تأليف الشاعر مسعود بن نامدار ، وهي محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس .

وفي هذه المخطوطة السلجوقية تظهر خصائص الشعر المبري في القرنين السادس والسابع . ومن هذه الخصائص حوشية اللفظ ، والإغراب في المتن إلى حد استغراقه ، والتمعية المقصودة في بعض الأحيان ، والجنوح إلى المحسنات اللفظية والبديعية ، وتركيب الصور من عناصر متباينة . . الخ . وكلها خصائص ظهرت في الشعر المبري خلال أزمنة التدهور . وعلى الرغم من هذا تحتفظ المخطوطة بقيمتها ، التاريخية إلى جانب بعض الخصائص الجمالية .

إن هذه المخطوطة مجرد شاهد على أن ما بأيدي الدارسين من الشعر المبري - على كثرته - لا يمثل إلا القدر الذي أتبع له أن يبقى وأن يخرج إلى العلن .

تراثنا الشعري والتاريخ الناقص

أحمد كمال زكي

١ لا نريد بهذا العنوان أن نفجع أنفسنا في شيء عزيز لدينا ، ولا نحاول به - من جهة أخرى - أن نعود من جديد إلى ما أثاره روادنا في تاريخنا الأدبي من قضايا كان «الشك» سداها و «الفصور» لحمتها ، كذلك لا نطمح من وراءه أن نكون جاحظين نقعد في مسجد البصرة لنقول لم نظفر في الشعر بما يبراد منه إلا عند محمد بن عبد الملك الزيات وأقرانه من الكتاب !

ما إلى هذا نقصد ، ولا في مخاطرتنا أن نفعل . غير أننا بمراجعة الأصول الأدبية في تراثنا ، وما يتصل بها من شروح ومراجعات ونقود وتعليقات ، نواجه بضرب عجيب من البلبلة ونشعر في كل مراجعة ولدى أي ناقد - ابتداء من الجاحظ الأدبي الذي لم يظفر بشيء ذي طائل في الشعر إلا عند الكتاب ومنهم صديقه ابن الزيات - أننا نعدنا خديعة لم يفتن إليها أغلب دارسي العصر ، أو معظم الذين أرخوا لأدنا وقد اصطنعوا المنهج الأوروبية المختلفة .

حقيقة وصل عدة منهم - كطه حسين مثلا ، ومارون عبود ، وهجر فروخ ، وشوقي صيف - إلى نتائج طيبة ، إلا أن تلك النتائج كانت محدودة ، وربما تزيا معظمها بأرياء فضفاضة أو خلفة أو مير قشنة بأصباغ الاصطلاحات التي تسعنا على فهم روح العصر وطبيعته

المألوف من الشاذ الخارق - تتطلب إحاطة بمصاحبات الشعر للفنون الأخرى ، وبخاصة القول منها كالأمثال أو السواد أو الأعرار أو الحكايات الشعبية ونحوها

إننا نعمن تماما أن اللغة إذا كانت وسيطا موضوعيا للمعرفة فإنها - كوسيط - ليست ثابته في كل العصور . ويصعب تحديد تلك العلاقات التي يحكمها الفكر في الشعر إلا بحصور «الكل» الشعري بأسسه الأولى ، وبأعرافه وأساليبه حياته التي تشكل معانيه واصطلاحاته في العصر . وسنرى - مصداق لذلك - ماذا

ومن ناحية أخرى ويدون وزن صحيح لما بقي من شعرنا - حتى في عصوره الإسلامية - بنينا أحكاما مفرقة في الحداثة مجاورا بمجروح ثلاثية تين Taune إلى تقسيمات البيوت وتحليلات السيميولوجيين ، وهذا أدى إلى التوسع في عملية إسقاط اهتماماتنا الحادثة في العصر على القديم . ولما كان ذلك القديم شعر - والشعر في نظري حرق لعادات المرحلة معرفيا وتعبيريا ، فإنه يكون من الصعب تقويمه إلا في بيته ورمته وعلى أساس أنه مروق من المألوف . وهذه العملية نفسها - عملية تمير الشائع

كان يعني كل من القمر والنحر في المرحلتين الجاهلية والإسلامية

وقد ذلك - على ما نرى - افتراض صمى بوجود نقص في دراساتنا التاريخية للتصلة بالشعر . وهذا النقص يعني قصوراً في القوانين الفنية التي ارتضينا - حتى الآن - أن نحكمه بها . والحقيقة أنه لم يحدث في التاريخ أن أسهمت عناصر بشرية سامية وحامية وطورانية وآرية في تقديم أشكال أدبية كان يمكن أن نصح عالمية ، هوفت عند قصيدة الملح في العال - وما يتصل بها من صحر وهجاء ورثاء - وقد صليت النماذج التعبيرية الأخرى لخروجها على تقليديات اللغة الرسمية ، وإن لم تتورط تماماً في العاهيات .

لم نسأل أنفسنا ولا سأل أحد منا مؤلفي المصنفات العظيمة : «الأغان» و «العقد الصريدي» و «البتيمة» - مع أغلب كتب الطبقات - لماذا لم يذهبوا إلى الفصة أو الرسائل الأدبية مثلما ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا تركوا المذكرات الشخصية - «اعتبار» أسامة ابن منقذ مثلاً ، أو «لمقد من الصلال» للغزالي - لو لم ينظروا إلى التاريخ نفسه باعتباره مكوناً أدبياً عندنا مثلما هو كذلك عند غيرنا ؟

وحق المقامات وما تفرع عليها من أساليب كانت بعيدة عن الشعر مع أن صياغتها - وقد اعتمدت بعض الجوانب الشعبية المعرولة عن شعر البلاط - تقريباً من القصيدة عندما تؤخذ على قاعدة أنها مباشرة لغوية أكثر مما هي مباشرة لأشياء معيشة ، وأشار حازم القرطاجي إلى ذلك بنحو أو بآخر «كلام غزل موزون - يعني الشعر - مختص في لسان العرب بزيادة التفتة»^(١) . ففتح الباب للدخول في مناقشات موضوعية عن طبيعة المحاكاة وعلاقتها بالتمثيل ، وإن تداخل الكلام في هذه العلاقة بالكلام عن الوصف ، حتى ليقول ابن خلدون في حد الشعر إنه «المبى حل الاستعارة والأوصاف»^(٢) .

ويعني الآن دون الاستطراد إلى النقد والبلاغة ، أن نحدد الغاية من هذا البحث بعد أن ننهي ألدنا من المقاييس التي يعتمد عليها النوق المعاصر . وبالقدر نفسه لا ندع سبيلاً أمامنا بصرفنا عن معوقات الشعر التراثية ، أو قصوره في تصوير تاريخية الأدب العربي بوجه عام .

لقد قرر أدونيس أن يشار إلى برد الذي أعرب في التصوير كان يرهزع «مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكك في ثباتها» مثلاً زعرعه أبو نواس موقفاً عندما رفض أن يتحدث عن أشياء لم يرها^(٣) . فبين أن الإحساس بالتغير وقع مبكراً وظل يقع دون أن يلتفت أحد - حتى ولا أدونيس - إلى تعليل الظاهرة وفق قواها الدانية التي تدل على أن اللغة الشعرية سياق تاريخي مرتبط بأسباب البناء الثقافي بآلة الوجود الاجتماعي كله . وفي هذا الوجود الاجتماعي لا نعثر على نسق واضح وكامل للتغير ،

ولا نرى لنا الأثبات - مصادر كانت أو مراجع - الإجابة عن السؤال التالي : لماذا لا يستطيع حتى الآن إدخال المولكلور إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أي أدب التصاقه بواقعه الاجتماعي ؟

الإجابة ليست سهلة كما نتصور ، لأن معوقاتنا - وهي تشكل عدة مشقات يعانها باقيد الشعر - متعددة . وسحاول في هذا البحث إلقاء الضوء على هذه المشقات ، واستقطاب تلك المعوقات في ثلاثة محاور أولوية ربما كشفت في نهاية الأمر عن أن شعرنا لو كان أحد ، لأحد الموضوعي ثم يوقش المناقشات التي تخرج عن جهد الشراح المعويين^(٤) لعرفه خبر مما عرّف به .

(٢)

ويبدو المحور الأول نازعاً إلى الأصل الذي أعرض عنه أهل البيت الذين أرخوا لأدبنا . وبالرغم من أن محاولات قليلة جدّة بذلت في تقويم المقدمة الطللية والصورة في أبعادها الأسطورية وعناصر الرحلة التي عسرت تفسيرات متناقضة^(٥) ، ظل الشعر كمنحرج الوجه لو غامضاً يحتاج إلى أي جهد يخرج من تقليدية التداول ولعل هذا هو الذي دفع م . س . ليور إلى حد البحث لدى كتبه عن التشكيل الخرافي في الشعر العربي القديم ، مفيداً ليفر به الدارسون من شئون الدنيا إلى عالم خيالي في الأسطورة ، وقد طالما ابتعدوا عن الإلهام الخارجي لشعر ينظرهم إلى الحوامز القرية التي خلقت بالشوق والشراب وانطرب والعصب^(٦) .

ومع ذلك والقيضية أصعب من ذلك ، ونحن على أي حال إذا وقفنا على محاولات تأصيل ما تصدر عنه يأخذنا الدهش أمام الإشارات الكثيرة إلى كتب وضعت من حياة العرب قبل الإسلام لم يمد لها وجود^(٧) ، تمام مثلما صاع حشد من المؤلفات الجاهلية ، منها على الأقل «كتاب حميم» الذي يذكره بشر بن أبي خازم بقوله :

وجدنا في كتاب بني قيس
أحق الخيل بالركض المعار

وهذا الكتاب يجمعنا إلى كتب الفرائد التي ضاعت حتى م يتن منها إلا «كتاب هذيل» أو جزء منه على الأقل^(٨) . وسجل ابن النديم أسماء كتب معقودة ألقت في «أيام العرب» وفي مثالبهم وقرساتهم وقتلاهم ، برغم صدور خطر عن هذا الصرب من التأليف من قبل السلطات المشهورة . ولا شك أن هذا الخطر قصص على معظمها ، وما بقي نسجت على موله كتب المعرى وبعض القصص الخماسية التي كانت من قبل ما يشتره الناس لمعرفة السير والأحداث القديمة فيه . وفي هذا يقول أبو عاصم بن النخيل - كالمحسر - في القرن الثاني الهجري « كان دهرنا الأدب والشعر وأيام العرب ، وإنما وقعنا إلى الأحاديث اليوم »

ولا شك أنه يعنى وعطيات المدكرين التي أصبحت بمروء الأيام بعونة الناس أو ملأداً من هو القاصين الذين ينساقط في مجالسهم «التأشرون بالصباح تساقط العراش على المصباح» فيما يشبه ابن جبير في رحلته^(١١).

واللافت أن ذلك الخطر الذي ألجأ ذريعة لطمس معالم الوثائق التي هي قوام الشعر، توسع فيه المسلمون كما فعل الأصمعي مثلاً. ومن تحايل عليه كأي عبيدة معمر بن المثنى ليعن مثباً ليعن ابن إسحاق صاحب المقاري والسير، وابن الكلبي لذي قيل فيه شراً ما قيل في الفصاح.

وكانت النتيجة غصصاً عاتياً بقصائد كاملة ومقطعات ومطولات جاهلية تدرج في ملك الشعر الميثوي Mythopoeic الذي يولد الأساطير ويدور بخرافات لا فائدة منها ولا علم بها، ولا نُد أن تدخل في باب الكتب التي زعم أنها تليق على الرسول ﷺ بكرة وأصيلاً لكتبها وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً. وليس من قبيل المغالاة لدينا أن ذلك الشعر بهذا البعد - وهو ليس مجرد معتقدات لمجد أيديولوجية الجاهل حل نحولاً يمس التميز فيه بين ما هو واقعي وما هو أسطوري كما يتصور بعض الدارسين^(١٢) - كان على قرابة حبيبة بكلمة «شعرية» من منطلق القداسة التي رفض المسلمون تخلعها على الشعر بأي نحو من الأنحاء!

ومن ناحية أخرى كان العلماء الأوائل - في مجملهم - لغويين يحرون وراء الشاهد، أو الدليل اللغوي الذي يسعهم حل تفسير القرآن ثم بيان إعجازه، فلم يختاروا إلا ما يتفق وهذه العادة، وربما حرفوا النص بما يلائم النزعة التطهيرية التي سادت العصر. روى عن أبي عبيدة بيت للطفيل الغزوي يخاطب به صاحبه وقد طلعت خيل المغيرين:

فقال بصيرٌ قد أبان رمالها

فهي ورشي من تخافين فاذهي

وكان الطفيل من عبادة «رشي»، إلا أن الأصمعي مثاله روى البيت نفسه على النحو التالي:

فقال بصيرٌ يستبين رمالها

هم والإله من تخافين فاذهي^(١٣)

حقيقة قد تكون هناك روايتان اختار كل من أبي عبيدة والأصمعي واحدة منهما بما يتفق وشخصيته العلمية، إلا أن وجودهما - على أية حال - يعنى تحريفاً يترك انعكاساته على تاريخ الشعر العربي، بل ربما على التاريخ العربي كله، إذا اعتمدنا المقول عن شعر الجاهلية أنه «منتهى حكم به يأخذون وإليه يرجعون»^(١٤).

ومثل هذا الخبر مطرد ويشهد بنفسه على صحة ما تقرره من ناحية، وعلى خطورة مركز الشاعر قديماً من ناحية أخرى. وعلى الرجوع إلى بعض معاجنا اللغوية في حد الشعر ما يكشف عن أبعاد هذه الخطورة - وكانت دنيئة معرفية - فقال الأزهري «الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار»، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره، أي يعلم... وسُمي شاعراً لعنته^(١٥)، أي لما كان يصل إليه من دون قومه. وقد نبه إلى شيء من ذلك أبو عمرو بن العلاء بعد أن تقصى الأعلام القدماء في مجالات الصروسية والكهانة والسحر، قارناً إياهم بالأنبياء «حتى حالطهم أهل الحصر فاكتسبوا بالشعر فتزلوا عن ربهم»^(١٦). وأبو عمرو هو صاحب القول المشهور «ما انتهى إليكم مما قلت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وأمرأ لحاءكم علم وشعر كثير»^(١٧).

ولقد حاول أبو عبيدة - بعد أن تقرأ أستاذة أبو عمرو وأحرق مكتبته كلها - أن يواصل البحث في هذا العلم، ويتعقب ذلك الفن فيؤلف فيه كتاباً عجيباً سماه «مصنف الشعر ومصدره»^(١٨). ولعل فيه أصل الرواية أو الروايات التي تقرر أن العرب كانوا يتوخاؤون لبعض الشعر^(١٩)، وفي الأثبات أن الشعراء كانوا إذا هجوا يرقلون حلة خاصة تقتضي نعلًا واحدة وحلق الرأس - إلا من ذنبتين - وصنغ أحد شقيه^(٢٠)، وأن الرسول عليه السلام يمثّل بقول القائل:

والشعر يستزل الكريم كما

ينزل رعد السحابة السيل^(٢١)

فهو قوة خفية، أو هو كالسحر الذي علما برؤى منه الرسول، وإن كنا لا ندرى أين نصح هذا السحر في تقسيمات الرازي وهو يشير إلى «الأنام المسحر»، و«نسخ بالطعام» في شعر ليبد العامري^(٢٢).

وعلى هذا الأساس الذي سوغ للمسلمين أن يحوروا الرواية الوثنية إن لم يسقطوها، وجد في الإسلام من ارتضى أن يمد يده بالتعبير والتعديل في الروايات حتى لكانه يعترف بأنها لم تصل إليه إلا بحرفة بحر أو بأخر - ومن هؤلاء - على سبيل المثال - أبو تمام الذي صنف ما احتوت مكتبة ابن سلمة جهذان خمسة كتب منها الحماسة. ولقد قيل إنه ألقط عدداً من الكتب الشعرية أو القصائد التي احتار منها الشعب، فطوى ذكرها، وشمل بعضها فحرقته له.

ولابن الأثير رسالة في «الاستدراك على رسالة الدهان المسماة بالمأخذ الكندية من المعاني الطائفة»، يعترض فيها على عدة مختارات من الحماسة أعليها في باب الهجاء - بالرغم من فحدها أبي تمام - وأحصى خمسمائة بيت فنزل عن درجة الشعر، ولا يمكن أن تكون «وما شذ عنه له وجه في الاختيار»، بدليل أنه

عقب بقوله : «ولو نجاه لكان خيرا»^(٢٢) واعترف المروقي - أحد شراح الحماسة - بأنه وجد أيا تمام «قد غير كثيراً من ألفاظ البيوت التي اشتمل عليها هذا الكتاب»^(٢٣).

ونحن لا نذهب مذهب الزمخشري في التعاضى عن ذلك ، ولا نقول قوله في تأكيد نص ما «الدليل عليه بيت الحماسة»^(٢٤) ، فإن ذلك يصرقنا عن وجهتنا التاريخية بمعاييرها التي نعتد بها نعتد دراسة أعمال أدبية تشه حماسة أبي تمام

على أنه طالما كان من الصعب رصد الوقائع المعاصرة في تاريخ الأدب ، فتصنف مصادر المادة الشعرية بما شأها - وبخاصة من سلبية نجمت عن فقدان عشرات الكتب القديمة التي تحمل عنوان «الشعر والشعراء» فيما تكشف عنه مدونات ابن النديم - أولى بالاهتمام من تلك الجريئات من مصاحيب المعاصرة التي يصححها على المراحل الماضية - إننا لا ندعو إلى أن نكون عصريين في قراءتنا الشعر القديم ومتراكماته النقدية - وهذا لا يلغى مبدأ مشاركتنا الفكرية للماضي - وإنما نحاول أن نضع في هذه القراءة خطاً فاصلاً بين الحس التاريخي الذي يعتيه التصور الحقيقي للتراث ، والرؤية المعاصرة التي يتحسس لثقل مقولات «الشمولية في الفن» و«الطبيعة الإنسانية الواحدة» و«تفكيك النماذج» في ثنائية تحكم الرجاج على العالم.

وهذه العملية - كما سنرى - قد تكون شاقة أو مثالية ، ولكن ألا نرى أنها أساس النقد العلمي الذي يربط أن يتصرف أي لأعمال الأدبية هو الأصل وأمين مواطن الضعف فيه ، وهل ما بين أيدينا منه هو كله أو بعضه ، ولو اعتمدنا بعضه هل يصح تعميم الحكم عليه - وهو جرئ - على الكل يدعى أنه مجرد تصور مقترح في حفل العلاقات التاريخية ؟
(٣)

وأما المحور الثاني فيقوم على مناقشة جزائية الأحكام التي أصطلقت على ذلك الشعر ، وقد ترك هذا العمل أثره في تصورنا المبتور لتاريخ الأدب العربي ، حتى في جزئياته التي تقف عند شاعر كأمريء القيس ، ومعلم كإبن دريد ، وأديب كالخريزي .

ودلت الدراسات الحديثة لبعض جوانب هذا التاريخ على تكرار الآراء ومثاليها أحياناً - في كتابي «المتن» و«مع المتن» لمحمود شاكر وطه حسين ، وكتابي «أوتام» و«الفن ومذاهبه في الشعر العربي» لنجيب البهيتي وشوقي صيف - وعلى العلو والإسراف أحياناً أخرى ، حتى ليثقل الشعر القديم بسيماوات نصيب جذورها في أفكار الغرب المحدث ، وبقوليات متعلقة بعوالم الشعراء العاصمة - برغم تعدد ترجماتهم - يدعوى تحيين البث وتقويم التسليخ ، مع محاولات لربط المنظوم بالمتنوع على نحو لم يعرفه الأولون - بل لم يحاولوا مثلاً أن يبينوا الخصائص الشعرية صوتياً ودلالياً في المقامة والقصيدة ، مع أن ذلك وارد أو كان متخفاً صد البلاغيين في مجال بيان الإعجاز القرآني .

إننا لا نحجر على نشاط المحققين - وذلك مطلوب وإن يكن بقدر - وإنما نحاول أن سبه إلى ضرورة تصويب الأحكام لتكون صورة التراث واضحة . وأول السبل إلى ذلك هو إطلاق النص الشعري من أسر الشاهد اللغوي الذي قيد البطر القديم في الشعر - ومن ثم رفع المحدثون به ما شاء لهم الرّبع - حتى لقد تحجرت القصيدة عند نموذج المدائح بما يتصمت من قيم فنية وأخلاقية بلورها قدامة بن جعفر في كتبه «نقد لشعر» بعد أن حاض فيها أرق بعضها ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء»

ويشبه ذلك عد «أيام العرب» تاريخاً . صحيح أنه المشتق بلاشير إلى أنها مجموعة قصائد قدّمت بمقدمات نثرية - ولم يلاحظ أنها تجمع ثلثي شعرنا وأربع معاني - غير أنه دار في ملك المتقدم من علمائنا الباحثين عن الشاهد عندما أسقط المعنى الكبير الذي دل عليه شعر الأيام ونثرها جميع . نرى هل كان السجل الجاهل لو أنه سأل نفسه : أليس ثمة تشابه بين هذا السجل الجاهل والملاحم التي عرفت في بابل وبلاد الشام القديمة ؟

وأما أخطر السبل - إذا غصصنا الطرف مؤقت عن تعثرات البحث عن الشاهد اللغوي والشكل القديم لشعر العرب - فهو تطبيق مقاييسنا الخلقية في إطارها الإسلامي على ما أبهى عليه العلماء المتقدمون من شعر بعد تصميته أو تطهيره من الوثنيات . مثال ذلك بقايا الشعر الذي عرّض للمبر ، وقد احتصر به الشعراء المرسل الذين برروا في مضمار البطولة ، وكانت البقية البلية التي تعقل عند قبر أحدهم لتموت هزلاً - فهي إذن قربان لمعبوده - صورة لفضله ، وربما متممة لعملية ضرب القداح في المياسرة من حيث هي طقس شعائري خاص ، ولا سيما إذا عرفنا أن تلك المياسرة لم تكن تتم إلا على عين أخصصة - وهو كاهن لا يأكل إلا من جزور المياسرين - وهل نأري يكون اشتعال دعوة مفتوحة للمعوزين في سنوات الجذب^(٢٥) .

وقد ذكر ليبدأ أطرافاً من هذا الطقس الوثني مقلداً الحنفية على الأيسار والبلية فيها تكشف عنه معلقته :

وجزور أيسار دسوت لجنّها
بمخالفتي مُتَشَابِهٍ أحسامها
أدعويهم لعاقبٍ أو مُطْفِئ
بُذِلَتْ جيران الجميع لجانها
فالضيف والحذر أختب كائناً
حَبَطاً تباله تخيها أمضائها
نأوى إلى الأطناب كسل رذيلة
مثل البلية قالص أهدائها^(٢٦)

في حين يتحدث عوف بن عطية التميمي حديث من يحاول استرضاء صاحبه فطيمة التي أزعجها تقدم سبه وهرله ، فذكر أنه طالما قمر اللحم وأخرجته للمعوزين عصاً ، وكان قد وجع

لقدح من إبله وقد صار سنامها كالصب ترفق عليه دماء
انقرمان :

فلقد زجرت البذخ إذ هبت صبا
خرقباة تذف بالحظار المستد
في الزاهقات وفي الحمول وفي التي
أبقت سناما كالفيرى المتجسد
فإذا قمرت اللحم لم أنظر به
نيثا كما هو ملؤه شرقي الغد^(٣٠)

لقد غمت علب تجربة الجاهل ، وظنناها في جعلها مجموعة
نفاث من حالت دوننا واستمرار البحث عن الحقيقة . ولقد رمانا
النزق - والمادة الشعرية قاصرة ومعرفة - إلى افتراض ما لم تصح
به الرؤية ، فهانت القيمة ، وأعمل الخصب الذي تغيب
مساحاته في أحماق الزمن . ولا بأس من أن أقلم في التذليل على
ذلك ما أنشدته شغذي بنت الشمر دل الجهنية - ويقال لها
سلمى - في الإسلام مغيرة على رثاء أسعد بن جعدة المثل
أحبها لأنها بانه كان صاحب مير لا يشق له خبار :

ويكسب البذخ المعنوة ويمتل
بألى الصحاب إذا أصاب الوعور^(٣١)

جاء ذلك في إطار نقيها الجود والسماحة والجرأة وزعامة
الحروب والتضحية إلى الحد الذي فيه فتق مصره فتقا بفتح
بصلاحه . وبالفرد نفسه نعطى أجل دلالات الصورة التي
يصدر عنها عمرو بن معد يكرب - أحد فرسان العرب - بقوله
لذي يدل على فهم دقيق لمعنى المقامرة وما تجرره الخسارة على
الخاسر ، إذ ينصرف الناس عنه وقد صار لا خير فيه :

نصره حين يمشى في دماء
كما يمشى بأندجيه الخليج^(٣٢)

والمعنى هنا أحد الحمر الوحشية التي كان الشاعر يصرع منها
ما يصرع ، وقد ربطه في ترنحه بترنح المقمور ، وعلى ضوء ذلك
نعمهم لماذا ارتفعت أصوات الاحتجاج تسف الميسر - لاسيا إذا
وقع للموسر الرم أحد القداح العارمة وهي الخبيخ والخبج
والوعد - وإن يكن ابن قتيبة يجاوز هذا السوء من منطلق آخر .
مقد كان يعلم أن العادر من العرب هو وحده الذي يقامر - في
ليالي الشتاء ومنازل الخشب - بالقداح على الإبل . ومن ثم
بذلك المعنى الذي استكبه بقوله الشاعر البدوي شيب بن
البرصاء المري أحد سادة العرب في العصر الأموي ، وذلك من
خلال حبيته يتارعه فيها - عند الرواة - شاعر جاهل آخر اسمه
المثمن من رباح بن طالم المري :

بكر الموادل بالسواد يلمنني
جهلا يقلن ألا ترى ما تصنع

أنتيت مالك في السقاء وإنما
أمر السفاهة بما أمرتك أجمع
وقنود ملجية وصعت بفقره
والبطير غاشية المعواي وقع
إني مقسم ما ملكك فجاءك
أجرا لأخرة وديما نسمع^(٣٣)

صحيح جاء العفر هنا في غير صباط القمر - فقد حرمه الإسلام
- إلا أنه نوع من البذل الذي يصل إلى حد السفاهة ، وظل برغم
ذلك علامة على الفارس الشريف . ولعل من قبيله ما أنشده
الطل العطاف الجواد المتمر أساء بن خارجة الذي امتدحه
الفرزدق والقطامي وأعشى ربيعة ، وقال في موته الحجاج : هل
سمعت بالذي عاش ماشاء ومات حيث شاء ؟ أنشد هذا الشاعر
في ذنب ساذج ، وهو القاتل شدة الشب :

فرايت أن لد نسته ياذي
من هنم مثلية ومن صب
ورابت حقا أن أضيفه
إذ رام يلمس وأتقى حر
فوقفت سناما لأولها
بهندي ذي روثي صخب
طشركتها لمياله جزرا
قمتا ، وعلق رخلها صخب^(٣٤)

وهذه أنبل سفاهة - فيما رأينا - وكنا قد عجبنا لامرئ الغيس
يعقر ناقته للعداري ، وما هو ذا فارس آخر يعقر ناقته لعيال
الذئب ، إلا إذا كان وراء العفر الثا أمر يشير به الحال وعمداء
حتى لكانه وصحبه معه يريد أن يؤدي فريضة ما . وهذا عقر
الجاهليون للأغمة تقريبا ، وللشرب الكرام - بحاصة إذا تبطحو
في الكيف - تحية ، وللمون يضرجون قبورهم بدماء الجزور ،
وللصيفان تلجئهم العاصفة إلى أصحاب العم فيحلون منهم
البشر والترحال ، يقول المثقب العبدى :

فلما أتاني والساء نبله
فلقيته أهلا وسهلا ومرحبا
وقعت إلى البرك المواجه فأتقت
بكومة لم يذهب بها إلى مذهب
فرجيت أهلي الجنب منها بطمنة
دعت مستكر الجوف حتى نصيبا^(٣٥)

ولا نريد أن غصى إلى أبعد من ذلك ، فقد آن لنا أن نصل إلى
حكم يروكلمان - وقد صار فكرة عامة ترد عند دارسينا إلا قلة
منهم - بأن تلك الناقة أو كل الإبل التي ألفت المؤلمات في
أسمائها وأسمائها وصفاتها وأصواتها وضروب سيرها كانت تصور

في الشعر بلا وعى واسع الأفق^(٣٧) ، وزاد بعضنا فوصم شعر الإبل بالسطحية والسداجة والتكرار وصحوية لغته .

(٤)

وأما المحور الثالث فمبهمي عاليا ، وبسطة الصنف فيما يطرحه لنا أن يطل الشعر وهو المتور في رأينا - على السطح ويحتجى كل ما عداه - وعندما حاول تدبج الزمان أن يته الناس إلى ما لا يعد أدماً رسمياً إلا إذا تقع مثلما تقع كتاب «الف ليلة وليلة»^(٣٨) ، كتب عن السئلة أو بعض الدماء بلغة عربية الصنعة ، فالتفت إليه الضادون - أي من يؤمن باللغة المعربة - وقد أعرضوا تماماً عن القصص العالمة الذي يجذب السورة والغلمان ومن وصفا بالجهل وعدم المروعة .

وكان في هذا القصص شعر غريب ، بل ربما كان أعز من الشعر الذي ترد في «أيام العرب» . ولما كان عامة القاصين قد ورثوا صياغة تلك الأيام ، بذوا كما لو كانوا مقلدين لها ، حتى في غيرها من القصص البعيدة عن الملاحم ومغامرات الفرسان . ومن هذا قصة مجنون بني عامر ، فقد تحولت بمزور الأيام - إلى سيرة تشبه السير الشعبية عدا ، وإن عرف أن مؤلفها هو يوسف الحبس الدمشقي المتوفى سنة ٩٠٩ هـ ، حاعلا عواصم ونزهة المسافر في ذكر أخبار مجنون بني عامر . لكن ظهورها على ذلك النحو - بعيداً عن الرقابة الدينية التي فرضت على الشعر الرسمي - يعني توأماً هيباً لا يمكن أن يستهان به في كتاب التاريخ الأدبي . . توأماً بين ما هو طاب على السطح ، وما يردده ضمير لشعب في القصص التي طورد أصحابها أو رواها .

وبعض الدراسات الواعية التي صرفتها مؤرخاً مؤسساً الثقافة وصغت ألبدينا نفوة على أصول حكاياتنا وطبيعتها وعلاقتها بالشعر - داخلها في القبيلة وخارجياً في الأسواق وبجامع حح - في طوره الميثوي والفني . وقد لاحظنا حقيقة أن كثيراً من الأحداث والوقائع والشخصيات والصباغة متقاربة ومعدودة في تلك الحكايات ، إلا أنها بطريقة المرح والتأليف فيها بها تعددت بطريقة أثرت السير الشعبية ، مثلما أثرت سيرة المحزون على نحر ما - وعلى نحو أوضح - حور عترة في سيرته بحيث دخل في صدام مع التاريخ والعقل وطبيعة الأشياء . ولعل مثل ذلك أيضاً في سيرة بن ذي يزن والظاهر بيرس !

كان إذن أمام الشعر - غير الرسائل والمقامات والخطب ولوقيات المتكلمة - فن ثانٍ يتعد عن الترشيد المدرسي - إلا أن علماء الدين فسوا بالمثل أي تمام وأبي الطيب وأبي العلاء . ثم بحسوا تقدير هذا الفن - وهو الحكاية أو القصة - وهامهم أن يستشروا في مواجهة الأدب المجازديبا ، تندوا به . وسطروا في قطع الكاغذ أخباراً مشينة عن أصحابه والمعجبين بسعة حياظهم ،

مع أن بعض العلماء - كابن الجوزي - عالجوه ووصف نفسه مع ذلك بعلو الهمة والشرف :

لو كان هذا العلم شحصاً ناطقاً
ومأته : هل زار مثلي ؟ قال . لا^(٣٩)

بل إن هذا العالم كتب التاريخ ، مع أن الكلام فيه كان حراماً عند بعض المتزمتين من الفقهاء ، حتى فالوا بسنن الخلفاء بن مروان بن رابويه - إنه عية ونجاسة ، بعد أن مات الرواة الثقات في القرن الرابع الهجري ! والطريف أن ابن الجوزي حلف وعمم التاريخ ، بأساطير وحوارق تصعه جياً إلى جب ، وهو المحدث الكبير وواصح «تليس إبليس» في نقد العلماء ، مع أعنى قصاصي العامة المجهولين ، سواء فيما أورده في كتبه «المنتظم» أو في «دم الهوى» و«صيد الخاطر» و«الباب» .

فيل عن أصحاب هذا الفن الثاني - وعندما هو في أهمية التاريخ الذي صيغ بلغة قريبة من لغة السير الشعبية - إهم يجلسون في الطرقات ويتظاهرون بالتدكير ، وذلك مكروه لمن فعله ولمن استمعه . ويررى البيروني أنه لما استحلح المعتضد بالله عام ٢٧٩ هـ «مع الوراقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها ، ومنع القصص والمنجمن من العودة في الطريق»^(٤٠) . ويبدو أن هذا الخليفة كان كعمر بن عبد العزيز وعل رضي الله عنها وغيرهما من الصحابة ، متابعاً لستهم في إجهاض الحركة القصصية على المستوى الشعبي ، وترويج بوار السخرية بهم ، مثلما فعل الجاحظ وأبو العرج وابن الجوزي منه^(٤١)

وكان لعبد الله بن عباس - الذي شتهر بالقصص التاريخي - رأى سيء في القاص الذي لم يعرف السح من المنسوخ القرآن . ولعبد الله بن مسعود توجيه معين في هذا الباب يلحظه قوله «إذا سمعتم السائل يحدث بأحاديث الجاهلية يوم الجمعة فاضربوه بالحصى»^(٤٢) .

وأما أحمد بن حنبل فأكثر من نقل عنهم ابن الجوزي في التديد بالقصاص ، وإن أثبت له قوله «ما أحوج الناس إلى قاص صدق» - يقصد المدكر - وقوله «يعجني أمر القصاص لأنهم يذكرون الميران وعذاب القبر» - هم المذكرون الواقعون أيضاً - ثم قوله في ارتداد مجلس القصة «إذا كان القاص صدوق فلا أرى بمجالسته بأساً»^(٤٣) .

كل هذا في سبيل ألا يرسم انقاصون بذلك اللهو لخطب العامة ، وهم عادة يتنعون بهم مالا يتنعون بتدكير العلم الشمة . وإذا اعتبرنا هذا السق أساساً لخطبة الأدباء ، رأينا كيف جاء التراث كله مصطرباً ومنقوصاً . يقول ابن الجوزي «لما كان تدكير السلف ووعظهم بالقرآن والفق والتهوير والتشويق ، وإثم أنكروا الميل إلى القصص عن القرآن والفق ، أو أن يقص من لا

يَعْلَم ، ولهذا قال عليه السلام للناس : أتعرف الناص من المسوخ ؟ قال : نعم ! قال : قصه^(٤٠)

لكن الحصة ليست كلها جداً ، ولا علماً . . . بدليل أن كل هذا لم يَرَوَ بالأساس عن الخيال الخلف ، ولا كتبوا عن التوسل بحرفات الأقدمين وأساطيرهم لباء عالمهم القبي ، وإلا فما الذي كان يعريهم بوصف قصص العشق عن «ابن الطرية وحوشية» و «أسعد وبي» ؟ وفي القائمة غير المجازة كتب أخرى بأسماء من عشق من الحسن «سمع وقمع» ، و «حصر بن البهان والحبة» ، و «عمرو بن المكشوح والحبة»^(٤١) .

ثم ماذا عن «كتاب التيجان» الذي يستحضر في القرن الرابع حياة الخليلين ، وفيه ما يدل على أن بعض ما فيه القبي كالتدكير - في مجلس معاوية بن أبي سفيان ؟

وأم «الأميرة ذات الحمة» و «الحلالية» ونحوهما مما جرت به عادة أيام العروبة الأولى الجاهلية فأكثر دلالة على خصوصية لعن الدن . لكن لماذا يكون ثانياً وهو يؤدي الدور نفسه في بقاء صرح الأدب الذي يربط بين العرب الأول بشاعرهم الكاهن الساحر النبي ، والمسلمين في مراحل يمكن اعتبارها ملحمة إذا حسبنا حساب عروجهم وحالات الانعطاف السياسي أو الإحياء لعسكري لديهم ؟

الرفع عندك الحدود - فقد الجدية ، فافتقد العنويك كل منصف له . . .

ومعنى هذا أن تاريخ الأدب عندنا استمد نهجه وسائر خصائصه من طرز ناقصة مقام - وإلى الآن - بأطر مشوكة . ولو حاولنا الإصلاح ولم نقصر في الوفاء بقراءة المولد التراثية كلها - نثرًا وشعرًا - لأدركنا ما لم يدركه أساطين المؤرخين في لعصر الحديث ، ولعرفنا أن العلة هي في الملة الشعرية التي لم نستطع أن نتصور أن لها مكملًا جوهريًا في التاريخ والقصة . وإلى عهد قريب كان التاريخ جزءاً من التراث الأدبي لكل أمة ، وعندما نحن - حتى الصياغة القديمة لحضارتنا - كان كذلك . لا أننا استبعدناه ، ورُدنا فاستبعدنا القصة أيضاً

ولسنا نريد التذرع بعثثة لغة القصص - ومن ثم تُرفض - فكذلك كانت لغة العصر أو العصور التي صيغت فيها وبموازنتها بلغة المؤرخين نرى التشابه الكامل أو شبه الكامل بينهما^(٤٢) . وهذا ما يجعلنا نقول بقراءة لغة المقامات - كما هو عريق إنشاء ابن العميد والفاصي العاصلي - تلك بدعة ، ولا يجوز الحكم بالبدعة وسرك العطرة . ثم إن ذكر المقامات هنا - وموضوعها بما يخص فيه العامة المقيدون بمربة الفساد والظلم الاجتماعي - يصلنا بما رواه المؤرخون عن صراع العياق والشطار والناصر في صور توارى في جلاديتها الصور للمستلة من حياة اسدح التي تسجلها «ألف ليلة وليلة»

وأما الخرافات التي يزجها كل مؤرخ في استهلالات كتابه الطويلة - على أنها تاريخ حقيقي - نادر إذا جاورنا الاهتمام بالبواعت العلمية ، وقد أعار بعض كتاب أوربا على جوارب منه^(٤٣) .

ومع ذلك فلست نعت ستث طومسون Stith Tomson أو غيره عن الحكاية الشعبية ، حكمتها لقويماً قواعد الإعراب أو لم تحكمها ، هل هي أحد أشكال الأدب الأصل - أوربا بعض أصوله فتحسب منه دائماً - أو هي نتاج آخر يعتمد الروايات الشعبية ليكتسب الحيوية واستمرار الوجود ؟

على كلا الوجهين تدخل الحكايات بالضرورة نطاق الفن ، والذي يقول بتوسيع دائرة البحث ليضع السبر إلى جانب ما صبح التضادية^(٤٤) - العصبية المعربة - لا يحطك النهج إذا أضاف إلى ذلك خرافات الجن والغيلان والمسخ وسائر ما يندرج في العابولات Fablieux العالية منها يمكن أدلها النوى ، وهل لابد أن تكون بأسلوب ابن المقفع في «كيلة ودمنة» ؟

كذلك لا يضير علماء الصادية أن تتوسل لسبر - وهذه تدفق اليوم على أنها ملاحم إسلامية - بالنثر والشعر جميعاً ؛ فمن قبل توهلت أيام العرب بها ، وقد بدا أن الشعر فيها موضوعي يستمد التاريخ حيناً والخيال القصصي حيناً آخر ، فجاءت الصياغة المزدوجة قائمة في كل تراث المسلمين الأدبي حتى تشكلت كلها السبر ، فضلاً عن تشكيل قصص العشق فيها تدل عليه أخبار المجنون وغيره .

فلذا عُدنا إلى الأيام ولو من ناحية أنها العبادة التي خرجت منها أولاً روايات المغاري ، لانشك في أنها هي أيضاً نواة السبر . ولكننا مع ذلك لانقطع على طول الخط بالتماثل الموضوعي - بعد التماثل الشكل - في كل من الأيام والسبر ، وقد سبقنا إلى هذا الصنيع كثيراً في مجال الدراسات التاريخية والأسطورية والفولكلورية . وبعضهم وفق حفا إلى حصر الدلالات المشتركة والتكوينات الواحدة بينها ، حتى يمكن أن يقاس العصر بالعصر والطل بالطل ، بينما استطاع بعض آخرون أن يمتروا الموتيمات الجاهلية في السبر الإسلامية ؛ منها تكن طبيعة الموقف فيها ، وكيفما يقع الحدث ، وأين ومعنى !

مثل هذا - أو هو عينه - ما فعله عبد الحميد يونس وفاروق حورشيد ونبيلة إبراهيم وصفوت كمال وعبد الجبار وسواهم . وقد بين أحدهم أبعاد التعايش الإسلامي - وهو من حائض - بين أنواع التعبير العربي على قاعدة التفارص المشروع ، فقال فيها قال إن قصة الصحاح بن جندة الكلابي التي وردت في «ألف ليلة وليلة» شكلت جزءاً من سيرة «دات الخمسة» ، وتصممت وفائق بعضها في مؤلفات وفن بن شه وعبد ابن شربة والمسدودي والويري ، كما استعها الفاص اشعبي في إقامة سيرة متف من بعض الوجوه

(٥)

وأما أيام العرب - عنده - فممتنثرة في «الزير سالم» و«عنترة» و«حمرة البهلوان» ، وقبل ذلك في الأقسام الأولى من «سيرة الأميرة دلت الهمة»^(٤٥)

مع ذلك - كما قلنا - لسا سبيل تأكيد هذا كله من جاسا ، لأنه حتى الآن حارج الإطلار الذي سحرك فيه ، ولم يتم بصمة نهائية الاعتراف بأن ذلك «م» وليس مجرد دراسات «أنثروبولوجية» ، وأن الفن نفسه يسعى أن يتنق على كونه أمر عصر في نظرية الأدب . ثم يصحح من الضروري أن نغير بين تلك النظرية والنقد الأدبي والتاريخ^(٤٦) . أفليس الأدب - وهو فن بشعري ونثر - نظاما لصويا أو أسلوبا تعبيريلا لا يصح لاعتبارات الزمن إذا تناوله الناقد ؟

عل أن هذا الشرط - في تصورنا - لا يؤرق مؤرخ الأدب ، لأنه في حد ذاته متوافر في النصوص الأدبية إذا اعتبرناها سلسلة أعمال متحركة في الزمن ، ومن ثم لا بد أن تفرض نفسها في أية دراسة تقوم على التسلسل التاريخي .

ثم على أي شيء يعتمد المؤرخ في التقييم إذا لم يعتمد على مواد مفقودة ، وفي أغلب الأحيان يتولى هو عمليات التقييم . فكأنه - على هذا الأساس - يصدر عن نظرية أخرى تستوعب نظرية الأدب فيما تستوعبه من نظريات التاريخ . وهنا لمشقة .

كذلك هنا قصور الشعر من الرواء هذه المهمة الشاقة ، ليس بالنظر إلى ما أتمعه الدارسون في كتابة تاريخ الأدب من خلال اشعر من حيث هو معطى اجتماعي فحسب ، وإنما بالنظر إلى مدلولاته المستمدة من طبيعة نقده أيضا . ولقد تحول النقد عندنا - للأسف الشديد - إلى قوالب تعليمية لا يمكن أن يلتزم بها الشاعر ، ولا يمكن بالتالي أن نستدل منها على ذوق العصر وعناصير تعبيره أو نموذجياته

ولقد يقال إن إعادة صياغة النماذج العليا في السيرة بنجاح ، ووظف بعضها شعريا في العصر الحديث . ولكن هل حدث ذلك في قصصيات ابن ثمام مثلا وكثير من سيفيات أبي الطيب ؟

الإجابة سلبية بكل تأكيد ، مع أن للشعر العربي طائعا قصصيا في حمة . وكانت هذه الخصوصيه عند أغلب دارسيها حارج إطر اهتمامهم ، واستدلوا بها - في تاريخ الأدب - اعنائيه الأدبية المشتقة من Eyre مع أن هذه من حيث هي كانت وعده اسحت ، فرصت حظا أو توسعا على أصول الشعر الأورور بوجه عدم . لقد كان الفن - إلى عهد قريب - أن «ديثرميوس» نظم عائلي مع أنه قصائد قصصية تمتق عنها الشعر الملحمي كما لاحظ أملاطون ، وكان أرسطو قد قال عنه لمحا إنه شكل بدأ قصصيا ثم تحول إلى المحاكاة أي التمثيل^(٤٧) .

وقد يعن لناحت أن يحير نذك لعائية في شعره بعمق حطل الإسقاطات الحديثة عليه ، إلا أن ذلك قد يصبح مثير اعتراض إذا لم تقدم تبريرين أحدهما لغوي والآخر نقدي . والحقيقة أن شعرا مذ وجد على الأقل في «عصر الأيام» ، وعلى مدى توالي العصور ، كان حماسيا يجرح الحكاية - مع ملاحظة أن مقدمة المخطولات تقليديات قصصية - بمسدهته المرتسطة بالمجموع واحداة إلى شغل ما حوله محالات اقحام إلى أن يحصه حد المجموع !

ولو واربأ - مدني - بين مدلول «نفس» في تراث الشعر الذي حدد الجاحظ عمره بمائتي سنة قبل الميلاد ، وما نزعهم له من عمر أطول - لا بد أن تبدأ من هذه الدراسة التاريخية - لرأينا قريبا من قريب كما يقولون ، وعلى المستوى نفسه كان عرب بابل الأولين ، ثم عند العبرانيين - ساهي تاريخ اسطقفة - وعند غيرهم .

وقد رأى حسن ظاها أن أول قصيدة وصلت كاملة في انثورة كانت لديسورا نحت فيها قروما على مواجهة الأعداء . فهي حماسية ، والحماس بالعبرية هو الطم الناتج عن عصيان الله والقانون ، وقد قال الرب لروح «سأرسل الطوفان على الأرض لأنها امتلأت حماسا»^(٤٨) .

وعندنا يحصر الأصل في الشدة والصبر والجسارة ، إذ يقول «نفس الشرة» إذا اشتد ، و«نفس الرجل» إذا تعاضى ، و«الحماس» الثور ، و«الحمس» الصلال والهدكة ، حتى قال الشاعر :

هناكمم لستتم بسدر تسكنسبة
ولكنسما أنتم هشد الأحاس

مفردة «احس» يريد : لقي الشدة أو وقع في داهية أو تعرض للموت ! و«الأحس» أيضا هو المكان الصلب ، وعن سيوبه الرجل الشجاع ، وكذلك الصلب في الدين ولفثال^(٤٩) ، وللمؤنث حماء فقول «نجلة حماء» ومعنى الشجاعة^(٥٠) .

وكذلك تنين العلامة العربية بين «نفس» بكل مدلولاتها والطابع البظور الدجع عيب ، والمتعلق بميم «صلها عيب» لا يتحقق إلا بالصلاية المحلصة والقوة المنطبعة إلى الأسمى ، حتى ولو كان السيلب الوحيد هو التحمس للموت أي بدمه .

وإن هذا تدل لتمثل في لفظ وصيحه ، وذا كبا - في معظمهم - مشرير . فإن عائيه الخاصه لا نسبه حتى لو صيغ على شاككة «مصحح الكهانية» لتي حسنت سترسيم

الشاعر الفارس الذي يُعَلِّق شعره على الكعبة بعد أن يشتهر في عكاظ ، حيث الأنصاب - أي المدايح المقدسة - وبعض المعابد كجهاز هوازن وسليم بسفح أطحل ، وقد ظلت دماء البدن المتراكمة «كالأرحاء العظام» إلى عصر متقدم في الإسلام^(٥٦) ولقد بقي لنا خبر واحد عن التحكيم القبي الذي طأه حدث في عكاظ ، وهو عن النابتة الذبياني صاحب القبة الحمراء . وكان من قيس ، وهوازن أيضا قيسية وفيها الشعر الذي لم يكن في قريش ؛ فمهم لماذا تحلت تلك القبيبة العظيمة للقيسيين عن الخطوة الأولى لعملية تعليق القصيدة الممتازة على أستار الكعبة . تلك هي طبيعة شعرنا ، وهذه كانت عملية التعمية عليه أو على ما يروى لعظمة ساء المسلمين الأول أن تصامى به عظمة الإسلام .

وإن رحفنا إلى الإسلام - وذلك هو الوجه الآخر للمشكلة - لا نجد مفراً من تطهير شعرنا من تلك العنائية حتى وإن كنا من قبيل ابن الملوخ - وهو شخصية شعبية فيها يبدو - والعباس بن الأحنف وديك الجن . ولما شاعر كأبي نواس الرافضى للواقع والرمز - بلورة موقف حضارى مكرهه - فلا يطر شعره غائباً كله . ولا كذلك شعر بشار وأبي تمام وأبي الطيب وأبي فراس ، وعينا يخضعون لما يحطط له أستاذنا شوقي ضيف داخل ذلك الإطار ، وإلا فآية غائبة يعينها ويعيها من احتدادهم من الأوربيين^(٥٧) ؟

أهي تلك المتغاية التي بسطها لبيد في معلته مُلجأ إلى أنه - من حيث هو إنسان - جماع سيرة الأسلاف ولا يسلث إلا مسلكتهم ؟ أم تلك المتخوفة التي بدا بها المتلمس - في ذاتيته مستسلماً لرأى القبيلة حيث كمال الانسجام والتوافق ، فلا يجرى قط على الاحتجاج :

وقد كنت نرجو أن أكون إنفكم
زنيماً فما أجبرت أن أنكلم^(٥٨)

لم تلك المتخوفة التي جعلت أبا الطيب يركب شططاً بالأناء ، ثم يقول :

وهكذا كنت في أهلى وفي وطنى
إن الشفيس غريب حبيشاً كانا
وكذلك يقول :

أنا ابن من يفضيه يفوق أبا الب
جث والنجل بعض من نجله
أنا الذى بين الإله به الـ
أقدار والمرء حيثها جنة
وربما أشهد الطعم ممي
من لا يساوى الخبز الذى أكله

الطفسية والسحر وما يجرى هذا المحرى . وقد قرر حسن ظاظا أن تلك الأسجاع هي من أساطير الأولين ، ولا بد أن تكون «من فنون الشعر الملحمى عرفه العرب دون شك»^(٥٩) .

كما عرفه آباءهم من الأراميين والكعانيين فيما تؤكد نقوش أوجاريت^(٦٠) ، وإن كنا نتصور - مع ذلك أو إلى جانب ذلك - أن أساطير الأولين هي المواقف القصصية التي يسترجع بها الشاعر طرفه تاريخياً مجيداً أو أكثر ، وأن بعض تلك المواقف كان يتمنى إلى أساطير الأولين إذا أخذنا بقول ابن جريج - وهو يروى عن ابن عباس - إنها «شعر الأولين وكهانتهم»^(٦١) . ويؤكد نجيب البهيقي أن ذلك الشعر نصير فيما نصته ملحمة جلجاميش ، وعنده أن جلجاميش هو ذو القربى نفسه^(٦٢) .

وقد تسلسل من مثل هذه الملحمة أشياء عرفها الشعراء الجاهليون المتأخرون من أمثال مهلهل وطفيل الغنوي وعلقمة ونحوهم ممن عاشوا في الجاهلية الثانية ، ووظف بعضها لتقوية المادة البطولية ، ولأسبغها في الأيام التي تتحرك فيها الشخصيات الموهولة والكهنة والسحرة والنجوم والكواكب والحيوان الطوطم كجملهم في يوم الزويرين - وقد ذكر ابن الأثير أنها إلهان بجباب أصنام الألهة كالديوار في يوم الفجار وسبدا في يوم ذي قار^(٦٣) .

وفي تصورنا أن مدار فكرة أي موضوع من تلك الموضوعات الوثنية كان من أهم أسباب تحول بعضها إلى الحرافات والحكايات التي تصمتها السبر الشعبية . فلو كان ترددها في الشعر الجاهل أهم سبب لإسقاط جانب كبير منه عرض لها ، وما لم يسقط كان بعض العناء يتوقف عن التعليق عليه أو بسفهه .

وعلى ذلك يمكن أن تكون «أيام العرب» - إذا لم نشأ الرجوع إلى ما قبل عصرها - البداية الطبيعية والصحيحة لتاريخ أدنا وعلى أساس مفهوم الحماسة وليس العنائية الخالصة يتم التعرف على طبيعته منظوماً كان أو مشورا . وهنا قد نلمح فصيلة للشعر لدى طالم اعتبرناه عقبة تاريخية ، هي أنه حفظ مجموعة من قصصية متروكة بعض ما أهمله الشراح والرواة الأولون - تحت صرامة الرقابة الدينية - من رموز دينية وخرافات مما يصادر للنطق ويشير العلماء والعقهاء على نحو مايتنا .

فهل نصر - بعد ذلك كله - على الزعم بأن الشاعر الجاهل كان ذاتياً ، فصار شعره غائباً .

بعض لا . .

وإنما يمكن قبوله شاعراً قصاصاً - وقد كان من سلاله من سطروا كهانتهم وتبعوهم - لا يقدم قصصاً محضاً ، وإنما يعنى بمواقف تشككها قصة . ولنا دليل في تأكيد ذلك إلى أكثر من مراجعة الموروث بما فيه من إشارات إلى أساطير الأولين وهجس لشياطين - أو الرثيين - للشاعر الكاهن والشاعر العاص ثم

الموضوعات : العمومية ، الشهادة ، الحرية ؟

وتلك اللغة التي لم تكن قصيدة ، لم تكن مبتدعة أيضا !

كانت أشبه بلغة المؤرخين ، ونبغة الشعر الموضوع المصنوع - وتلك صفة لا تحط من قدره لأنها من إبداعات الشعب - بل أشبه بلغة كثير من الشعراء تمسكوا بالعصبي في ليونة ونرحص في إحكام التشجير - وإذا عرجنا إلى الأنواع الأخرى من الشعبيات حيث المباشرة بالشعر كالمبارزة بالسيف ، نجد أن لمائة المرحمة - وهي حق للرجال والنساء و الفتيان في سباحت الترفيه - والمقاصص المعروفة ومن التمليط حللت كثير من المساحلات المظومة التي تجري على البديهة في ريفنا - وإلى عهد قريب في بيوت بعض الأعيان بالمدن - وكذلك في مراعع بنيو بحزيرة العربية ، تعقد فيها مسابقات لقطة التي تقوم على قاعدة إبراز فارس الكلمة

(٦)

تلك كيبونة أدبنا ، وكذلك كان الشعر

إلا أن النقاد لم يعترفوا بتلك انكبيونة ، والشعر عندهم ما يفترض وجودهم وحدهم - من حيث هم أصحاب الثقافة الرفيعة - بل ما يفترض أنهم أكثر من قلة ، وأن غيرهم من فئات الشعب جاهل لا يمكن تكليف كتاباتهم وهم وخطبهم ورسائلهم وفق أذهانه ، ولا أحد سواهم أقدر على تقدير العبقريه ولتصفيق للجزالة ، والحسن على قبول طردبات أبي نواس - لأنها نتاج البادية في صورتها المثل - ورفض آثار الموسوس لأنها سقيمة متدنية ، بل كثيراً ما رفض الشعر الفصيح إذا لم يكن صاحبه سيداً في الفصحى .

ومن ثم وثقت حماسيات العامة - فيها تصورهم - وأحييت التوقيعات الفردية داخل سجن الرسميات مادامت فصيحة ، كأنما اللغة - وحدها - كانت هي العاية من الإبداع وهدف من النقد ، ولم يكن لاتساع معرفة الأديب ولا تفكيره الصائب في أعمق النفس الإنسانية إلا اعط الأفض

أما وقد ظهر لنا كل ذلك ، وأمام إصرار قصد به التعفية هي أصل الشعر في صدر الإسلام ، وإصرار آخر على إبراز إسلاميه وحدته على الخريطة العربية بتوالي العصور حتى ليحتج كل من القصة والتاريخ من تراثنا الأدبي احتفاء المثل واللفظة - مثلاً - فإننا يمكن أن نحيب عن السؤال الآن : لماذا ظل شعرنا إلى عهد قريب رافضاً بشكله الخليلي وبنيته الحماسية ما تمتصلة إلى التراث الشعبي ، وما يخرج به إلى دفع ما اتهم به ريفان وغير ريفان ؟

الإجابة ليست اللغة ، ولا كدب اسلاعة ، وإنما لأن كتب ظلوا وسيظلون وراء المؤلف ، وفي البحث عنه يجدون عادة

حتى يضطر أخيراً - وهو قلب القلب فيما يعترف به لابة القوم - إلى أن يقول

وإي لمن قوم كأن نفوسهم
مها أنت أن تسكن اللحم والعظم

فيضع النهاية لعارس متعبد يعترف بأنه والآخرين «بوالقوة» وليس ينبغي أن يعاف ويعافوا مالا بد من شره !

على أن القرون الخمسة الأولى من حياة الإسلام التي كانت بمثابة عصر الحقيقة والانتصار ، لم يكتب لها أن تمتد إلى أكثر من ذلك . وكتب على ما بعدها - وقد تعرب العرب في البلاد - أن يضرب الإنسان المسلم من كل جانب . فلجأ إلى ماضيه في صورته العربية ، ومن ثم تشكل البطل القومي المحلص الذي بدأ في الظهور داخل أعمال القصاصيين وفي شعر الممارك الذي وظفته السيرة فيما بعد توظيفاً موفقاً .

عند هذه المرحلة من التاريخ يلتحم الشعب بقواده - وربما حلع حل بعضهم صفات البطولات الأولى - وتتحول شخصيات السيرة من أمثال «عتر» وأبي زيد الغلال وسيف وحنى دباب والطاهر بيبرس إلى نماذج جديدة لعنترة وللهلhel وعمر ويزيد كنجوم وغيرهم . وإذا عدنا إلى رأي فاروق أحمد رشيد في ارتباط السيرة بدمروث وأصمها إليه ملاحظة عبد الحميد يونس التي تحفظها عبارته «أحاديث ملوك الحن وملكانه وما كان بينهم وبين الخلافة من وقائع وحروب تشبه إلى حد كبير ما وجدناه في الأجزاء الأخيرة من سيرة الطاهر بيبرس وكتاب ألف ليلة وليلة»^(١٠) لا نجد ماصاً من أن نقول إن العقلية العربية التي أبدعت السيرة هي العقلية العربية التي أبدعت أساطير الأولين وما رصيت الأثبات الرسمية أن تحفظه من شعر قديم .

والفارق أن القديم نُجِّلَ فبقي بعضه ، ثم استغنى النقاد فيه عن الشعر الذي وصفه ابن سلام بالموضوع المصنوع .

والفارق أيضاً أن الجماعية التي قبلت هذا الموضوع المصنوع وقدمت في السيرة والحكايات الأخرى ، هي نفسها التي رفضت الشعر الرسمي الذي لم يعد يعبر عنها كما ينبغي . وهنا يرى الشعب هو الذي يرفض نماذج الشعر الفصيح - بمعنى أنه لا يستهويه - وليس الشراح اللغويين . ولم يكن في رفضه ما قد لصلة بالتراث والتقاليد ، في حين عمد الشراح اللغويون إلى قطع الصلة بالتراث والتقاليد !

وإذا كان هناك من يدعى بأن «الأمية» بسطت سلطانها على الشعب ومن ثم لا سبيل إلى الاعتداد بحكمه ، فسأل : ولم يكون الحكم النهائي إذن ؟

لغة الأرستقراطية الفكر ، أم الكثرة المتمسكة بماضيها وتحاطب باللغة التي استطاعت يفسر أن محووض في أسفل

يكون كاملاً ، وليس يكمل إلا إذا امتد فشم كل أشكال القصص العول .

ثم إننا - ولو من ناحية شخصية نعتة - لا نترق بين الأشكال التعبيرية في إطارها الخاص والشعبي إلا على قاعدة عمق الدلالة وتنوع التجربة . ومع ذلك نؤثر دائماً الأفضل للتاريخ ، وهو القصة من حيث إنها ذات الرؤية المزججة - المأسوية والديوية - على أسس أنها تعمق طبيعة الإنسان والكون ؛ ولم نهم نحن أو نعرف هذين القطبين في تاريخ أدبنا !

فليس كثيراً أن نعتبر الشعر - بهذا البعد - معوقاً حضارياً في حياتنا ، لأننا استغنياً منه - وهو ما هو فيها رأينا - تاريخاً ناقصاً لم نر فيه أبداً العلاء المعري مثلاً أو أبا الطيب المتنبي أو الأعشى أو امرأ القيس عرق الحياة بأحسن من معرفتنا بها .

العيب ليس في ضالة شأن هؤلاء - فحين نعلم أنهم كانوا حكماء كل بطريقته - وإنما فيمن قدم لنا شعرهم ، وبترجيئات بعضها مشبوه وبعضها الآخر مقيد بمقولة أن العالم ليس كل ما فيه يصلح لكل الناس .

ومن هنا يصبح على المؤرخ الحديدي لأدبنا أن يحقق التكامل الفني بين أشكال تعبيراتنا الأدبية ، من ملاحم وخرفات وقصص وأمثال . بشرط أن يقدم الخلفية الجاهلية بالوصوح الذي رفضه الشراح الأقدمون ، وبالتصحيح العلمي للمفاهيم القيمة التي استغللت في بعض الأنواع الأدبية .

ثم ماذا بعد ذلك ؟

سنفهم الشعر نفسه ، بل سنفهم - داخل الإطار الأدبي الكامل - كثيراً جداً من جوانبه المهمة ، وكثيراً جداً أيضاً من دلالاته الحضارية ، إذا قرئ في حضور تلك الأشكال . ملاحم وقصص ومقامات ورسائل ، وحكايات عن الجسد والموخ والحوان ، وعن غرائب ألف ليلة ، لأن هذه كلها طابع قوميتنا وجماع ثقافتنا ، وما يجعل منه التاريخ الأدبي المجاز الوحيد الذي يسعى أن يتحرك فيه .

« شيا » روعاً زواغاً أو شيئاً دائماً التغير ، حتى لو أخذ بقاعده لإسناد الموروث ، فبرص .

وحق لم دون هذا « الشيء » فكسب صفة السكون أو الثبات ، فإن ضعف صياغته تنم عن الضاديين الذين قبحوا بأن شعر هو القصيدة القصيرة التي يبدل فيها صاحبها الجهد لاحتياز العاصم ، وإحكام تركيباتها ، وتلوين قوافيها .

تراهم نسوا أن ما صح من الفصيح كان في بدايته روايات شعرية ، ومنه انعقد والغامر والعت والردى ؟
لماذا إذن قبلوه ؟

وثمة شق آخر للإجابة نفسها ، هو أن النقاد لم يستطيعوا أن يساعدوا الشعر ، على نقل « معارفهم » إلى أشكال أكثر تعقيداً - أي القصة ونسكت عن الدراما - مع أن معظم ما ورثوه إنما كان يخرج من عبادة الملحمة .

وعندما كان يتضح هؤلاء النقاد أن توسعهم أن يسمحوا بوجود « حق » يقصان مع الشعر ، وكذلك بعض رحلات الصوفية في تعجيباتهم التي قد تحسب على الربدقة والشرك ، فإنهم لا يطيلون النظر إليها ، وربما عذروها هرطقة أو لعباً كلعب الوشاحين بالأوزان والقوافي .

لقضية إذن قضية سوء تقدير من كلا الجانبين . . . لسوء تقدير من لعلاء القدماء الذين وقعوا وأوقعوا الشعر في شرك القصور ، وسوء تقدير من أدباء العصر الذين كانوا بأن يصبح عملهم بعيداً عن الابتذال بقدر ما يستطيع أكثر الشعراء ترفعا وحذقة .

وإذا نحن لنا أن نتل في هذا السوء المعباري ، لا بد أن نراجع تراث الأدب التاريخي تلك المراجعات العلمية التي تجد ضالتها دائماً في أساطير الأولين وأيام العرب ولا يقع بما أورده الحافظ وابن جني وأبيمة بن منقذ والقروني ، فكله مبتور جاء من سنن وإد كنا بلغ على الموروث الشعبي ، فلو صرح الإطار المناسب لأدبنا الذي اقتضت الحاجة التاريخية أن نبعده عن التصحيح .

وسنا هدف من وراء ذلك إلى الترويج للمفاهيم ، وإنما هدف إلى القول إن تاريخنا الذي نريد أن نكتبه للأدب يجب أن

اهوامش

- (١) مباح بلقاء وسراج الأدياء ٨٩
(٢) مقدمة ٤٣٩

- (٣) مقدمة للشعر العربي ٤٢ ط دار العودة بيروت ١٩٧٩ .
(٤) شواهد تلك الحقيقة شروح للمفاهيم التي تبرز جهود الرواد وأن

الحسين بن كسان وتلميذه أبي جعفر أحمد بن المجلس وابن الأنباري والتبريري من حيث هم « أهل اللغة » وكان الفضل الضبي قد تحدث في حقه المعلقات عن « أهل العلم والمعرفة » فقصده اللعوبين الذين كان هو أحدهم .

(٥) مجلة كلية الآداب بجامعة الرياض (ذلك سعود الآن) مجلد ٥ سنة ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ص ١٩٩ وما بعدها .

(٦) مجلة الشعر ، عدد ١٩ يوليو ١٩٨٠ ص ١٩ .

(٧) في خصائص ابن جني ٣ : ٣٨٧ أن المنعمان أمر « فسحت له لشعار العرب في الطنوج - وهي الكولابس - ثم دفنها في قصره الأبيض » فلما كان محتار بين أي صيد قيل له : إن تحت القصر كترًا ، فاحتره فأخرج تلك الأشعار .

(٨) راجع حول تسهر في « دواوين القبائل » ترجمة حسين نصار ، ص ٢١ من مجلة الثقافة عدد ٦٣٣ ، وفي وفيات الأعيان ١ : ٦٥ أن أبا عمرو الشيباني (المتوفى حول سنة ٢٠٥) جمع من دواوين القبائل التي كان يقرؤها على الفضل أكثر من ثمانين ، وكان يرجع إلى جميع ما كتبه المؤرخون قبله ، وضاع فيها ضاع من كتب ، ذكر ابن التميمي في المهرست عناوين بعضها - راجع أيضا للفضليات ٤٨ ، علمًا بأن أبا عبدة يحمل البيت العزماء ، قاله الجوهري وابن منظور - راجع ناصر الدين الأسد في « مصادر الشعر الجاهلي » ١٦٣ ، ط . للمعارف بمصر ١٩٧٨ .

(٩) راجع ذلك في كتابه ٢٠٦ بتحقيق حسين نصار ، ط ١ دار مصر للطباعة .

(١٠) محمد الأسد في مجلة « الأقلام » ٩٩ عدد ٧ سنة ١٩٨٢ .

(١١) ديوان الطفيل النحوي ٣٠ ط ١ دار الكتاب الحديث بيروت ١٩٦٨ .

(١٢) ابن سلام في « طبقات شعول الشعراء » ٢٤ ط ١ دار المعارف

(١٣) مداد شعر في لسان العرب

(١٤) راجع الرازي في كتاب الرينة ٩٥

(١٥) طبقات شعول الشعراء ٢٥ .

(١٦) راجع « كتاب الأوتار » ١ : ٢٤٧ ط ١ دار العلوم بالرياض ١٩٨١/١٤٠١

(١٧) من مزيات أبي عمرو ، وهو يشير إلى مهمة التلمس في هجاء عمرو بن هند :

تمسرون أنسى رجلاً ولن ترى

أخا كرم إلا يكن يتكسرها

ويروى أيضاً أن هذا المثلث بعد سماعه هزبة الخلود بن حذرة أمره بالوصوف قبل أن ينشد ما ثانياً بجلالاً لها ، وأولها :

أدنتها ببينها نساء

وب ثنائي يسيل منه الشواء

الخطيب التبريزي في « شرح القصائد العشر » ٣٢٠ تحقيق محمد الدين قبايقوف وأبي زيد في « طبقات النحويين واللغويين » ٣٣ ط ١ الخانجي ١٩٥٤ .

(١٨) أمالي المرتضى ١ : ١٩١ .

(١٩) جوهرة لشعار العرب للقرشي ١٢

(٢٠) تفسيره ٣ : ٢٠٢ قبا بعدها وبخاصة ٢١٩ ط ١ النهضة بمصر ١٩٣٥/١٣٥٤ .

(٢١) التبريزي في مقدمة شرح الحماسة ١ : ٥ والمعروف أنه صنف بعدها ثلاث عشرة حماسة أخرى ، منها حماسة الحري وحماسة المعكري وحماسة الأعلام وحماسة الشاطبي ، وآخرها الحماسة المعروفة بالتذكرة السعدية ويعود تاريخها إلى القرن الثامن الهجري

وراجع أيضاً للوشح ٤٧٨ ط ١ نهضة مصر ١٩٦٥

(٢٢) راجع صفحات ١٨ : ٢٢ من الكتاب مطبعة الأنجلو المصرية ١٩٢٨ .

(٢٣) شرح الحماسة للعرزوقي ١ : ١٣ ، ١٤ .

(٢٤) الكشف ١ : ٢٢٠ ط ١ الخطيب .

(٢٥) انظر ابن قتيبة في « اللبس والفساد » ٢٣ ، بتحقيق عبد المدين الخطيب ، ط ١ - الطبعة بالقاهرة ١٣٤٢ هـ . وأما من يبعد الدار فالتمريض تولب يقول على ما جاء في ديوانه ٦٣ (بتحقيق بوري حمود النقيس)

ولقد شهدت إنا القداح توخمت

وشهدت عند الليل موقد ندرها

(٢٦) شرح المعلقات السبع للروزي ٩٤٨ ، ٩٤٩ ط ١ بيروت ١٩٨٠ .

والأسرار : صاحب الميسر

المفاتيح : سهام الميسر تغلق سبيل الفكك

لماقر : لمن لا تلد

مظفل : لمن معها ولده

الجنيب : الغريب

أعضائها : المظمن من الأرض مفرد هضم .

(٢٧) الأصمعيات ١٧٠ ، والميسر والقداح ٥١ ، وإخطار : جمع حظيرة

تعمل للإبل من الشجر ، الزمقات : سموم من الإبل ، الحسول : الإبل المحملة ، الغري : الضب يقام لدهج الضب ، المجند : المظن بالدم .

(٢٨) الأصمعيات ١٠٣ ، والقداح العتود : الذي يخرج سرهماً من بين القداح (راجع الميسر والقداح لابن قتيبة ١٢٤) أرغو - كباقي اللسان - الذي يخرج قاتلاً على غير جهة سائر القداح . أي الصحاب أصلها أولى الصحاب أي أوائلهم ، عفت يحذف الـ و . أصلت : تلدى من الفزع . الوهوج . أجبان

(٢٩) الأصمعيات ١٧٥ ، وفي الغامض « الخليج » مخلوع المضموم ماله . ول الشطيرة الذي قد قر فلا غير عند .

(٣٠) الحماسة رقم ٧٣٣ بتحقيق عسلان ، ط ١ . المجلس العلمي بجامعة الإمام بالرياض ١٩٨١/٩٤٠١ نسبها للمسلم ولكن التبريزي في شرح الحماسة ٤ : ١٩٥ نقل عن دهيل الخزاعي أنها لليبس راجع أيضاً الميسر والقداح ٤٣ ، ١١٣ ، وبهاية الأرب ١١٨ ٣

والفتود : جمع قط أي خشب الرجل . العوال : جمع عاف ، ويقال عفاء واعتفد إذا طلب المرفوف . المال : الإبل الأصمعيات ٥١ ، ٥٢ وهامش ٤٨ .

عدم : لوم محتاماً مختاراً
أرواها : أمارس هرقبة لثاقه يسبي .
جررا : الجمر رغم الباق بعد هرقبتها ليكون طعاماً لعيال اللذنب

(٣١) ديوانه ١١٩ بتحقيق الصيرفي ، ط ١ القاهرة ١٩٧١ .

وأما عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني هما موجودان عند الشاعر المضموم عمرو بن الأظم السعدي ، يقول

فقلت له أهلاً وسهلاً ومرحباً

لهذا صبح راضن وصديق

وقمت إلى البرك أهواحد فساتت

مفاحيد كرم كالمجناد روق

(٣٢) راجع شرح الفضليات ٢٥٣ ، الفصلية رقم ٢٣ ، بتحقيق ليال ، ط ١ بيروت ١٩٢٠ .

صبرح راضن : دائم والصبح يشرب في الصباح

مفاحيد : جمع مفحة وهي الباقة عظيمة السام

المجلد : القصور . المراجد : اليوم

قاتت : جعلتها بين وبينها .

- قول الشنخ بن يعمر الكتاني وهو يجر قبيلة خزاعة .
- القوم أمثالكم لم شمر
في الراس لا ينشرون إن قتلوا
- ومحم أبو ثور عمرو بن معد يكرب الريللي - أحد فرسان العرب في الجاهلية وعاش حتى شهد القادسية - فاعمل في العرس سيته وهو يجر قبيلة
- أنا أبو ثور وسيفي ذو فؤاد
أصبرهم ضرب النوى به جنود
بالرصيد .. إهم يموتون
- راجع الحملة بتحقيق هيلان ١ : ١١٣ ، وشرح ديوان الحماسة للتبريزي ١ : ١٩١ ، والأشعث ١٧١ ، وسروج الذهب ١ : ٣٣٧ ، والمعروف لابن قتيبة ٢٨٧ ، والأساطير دراسة حضارية مقارنة ١٠١ للمؤلف .
- (٥٠) راجع اللسان سادس حيس ، ثم ملحق « حش » و « حص » فينب وشائج ، حيث تقول حش بمعنى أحرق ، ورجل حش . وفي كتاب « أمان العرب » للتبريزي ، وكانوا إذا قسموا يلقون الملح من النار ويقتربون منها حتى تكاد تحمستهم ، أي تسمعهم وتحرقهم . والمحتصات توصف بأنها حشة ، ويحش - بالقلب المكمل - حص التي في الأصل ، ويحش مقلوب حش بالمعنى نفسه .
- (٥١) الساميون ولعنهم ٣١ ، ١٨١ .
- (٥٢) السابق ، وكذلك أحد سورة في كتابه « حضرة العرب ومراحل تطورها » ٥١ ، ٥٧ ، ٨١ ، السلسلة الإعلامية ، رقم ٧٩ إصدار وزارة الإعلام العراقي .
- (٥٣) عن الطبري في تفسيره ١٨ : ١٣٧ ط . بولاق .
- (٥٤) السلسلة العربية الأولى ١٢ / ٦٥ ط . دار الثقافة بالدار البيضاء ١٩٨١ .
- (٥٥) لما دعا ابن السكيت الذي قطع بأن الأيام هي الوقائع ، لم يُلد الغداه بتعريف واضح لكلمة يوم . فلا هي - في رأينا - ما نُسَر به قوله تعالى « وذكرهم بأيام الله » أي يومه ، ولا هي بمعنى الدهر . وإنما هي إبداعات فنية تستند - كأي ملحمة - إلى مادة تاريخية ضمنية وحيال عارم يستغل كل ما وصل إليه من عصر الأساطير ولا يمنع هذا وذلك من وجود مجموعة هائلة من المفهم الرفيعة ، كما يصعب أن نجعلها نظراً لكلمة Legend عند الغربيين !
- يرجع في ذلك إلى الزبيدي في تاج العروس مادة يوم ، والجزء الخامس من « تاريخ العرب قبل الإسلام » لجواد حل وكامل ابن الأثير ١ : ٣٦٨ ، وبفائض جرير والفرزدق في أيام « الكلاب الثاني » و « اليمامة » و « جيلة » ثم « حجر » حيث استهل كاهن بني أسد بضح قومه بقوله : يا عبادي !
- (٥٦) راجع معجم ما استعجم للبكري مادة « حكاط » والمخير لابن حبيب ٣١٥ .
- (٥٧) العصر الجاهلي ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ط . المصروف بمصر (الرابعة) .
- (٥٨) ديوانه ٣٢ . وأجروث : من أنجز أي شق طرف لسان العصيل فلا يستطيع الرصاص .
- (٥٩) الخلافة في التاريخ والأدب الشمس ٢٠٩ ط . دار المعرفة ١٩٦٨ .
- (٣٣) تاريخ الأدب العربي ١ : ٤٣ .
- (٣٤) راجع بين التقديم في « المهرست » ٤٢٢ ، ٤٢٣ ط . التجارية بمصر ١٣٤٨ .
- (٣٥) من البداية والنهاية ١٣ : ٢٩ في كتاب « القصص والمذكرات » بتحقيق محمد بن لخصي للصياغ ١٥ ، للكتب الإسلامية ببيروت ١٩٨٣ .
- (٣٦) تاريخ الحضارة ٣٧٠ ط . المجلة ١٩٦٩ بتحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد .
- (٣٧) راجع الحسبان ٣ : ٢٤ ، والأعالي ١٣ : ١١٢ ط . بيروت ، وكتاب القصص والمذكرات ٣٠٧ .
- (٣٨) كتاب القصص والمذكرات ٨٣ ، ٨٤ .
- (٣٩) السابق ١٧٢ ، ١٧٣ .
- (٤٠) نفسه ٣٤٩ .
- (٤١) حل مرآة التراث لأحمد الضبيب ٦٣ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨١ .
- (٤٢) راجع مثلاً كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ ، وتاريخ ابن خلدون في مثله وفيما ترجم المؤلف فيه نفسه .
- (٤٣) راجع « الأدب المقارن » للمؤلف ، ص ١٢٥ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣٣ و ١٣٥ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨٣/١٤٠٣ .
- (٤٤) عبد الحميد بنيس في « الصفحة العربية » مجلة المجلة ٥٤ ، العدد الأول يناير ١٩٥٧ .
- (٤٥) راجع فاروق خورشيد في كتيبه « السير الشعبية » ٩ و ١٠ ط . دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .
- (٤٦) للتوسع في هذا وتعميق المناقشة يمكن الرجوع إلى كتاب Theology of Literature من تأليف رينه وينيث وأوستن وارن مجموعة Penguin Books ط . سنة ١٩٧٠ ، وكذلك كتاب In Search of Literary Theory, Edited by Morton W. Bloomfield, Cornell University Press, Ithaca and London ١٩٧٦, pp. 195-268.
- بحثان لجيوفري هارتمان : نحو تاريخ الأدب « رسول هناك » « التاريخ الأدبي والحدائق » .
- (٤٧) راجع مثلاً لجورج جينيت عنوانه « الأجناس والأنماط والكميات » ترجمة شكري عباد ، وطرح للمناقشة في إحدى الحلقات الأدبية التي تعقد أسبوعياً بكتبة الأدب بجامعة الملك سعود بالرياض .
- (٤٨) راجع كتاب طائف « الساميون ولعنهم » ط . المصري بالإسكندرية سنة ١٩٧١ وكذلك سفر التكوين ٨ وسفر القضاة ٥ ، ثم : W Gesenius Hebrew English Dictionary of Testament, sub Verbo 〇 〇 〇 ح م م من Driver. Introduction to the Literature of the Old Testament, Oxford University press, 8 th. , 1936 .
- (٤٩) التمدد في الفثال معروف ، تقول : تخمس القوم تخمسا وخمسا إذا تشادوا واقتتلوا . وأما التمدد في الدين فهو التعصب لما لا يمت بصلة إلى دين الملوك الملوك ، وكان على الأشهر في القلق من بين ربيعة والخمس من قريش . ولهذا فإن القرمس عندما أطلقوا فرسانهم في يوم ذي قار لزال فرسان العرب هتوا وتراجعوا - فقد كانوا يعتقدون أن الموت لا يقهرهم - فلما عشروهم تساقطوا ولم يحشوا فصاح صائح يردد

من أصول

الشعر العربي القديم..

الأغراض والموسيقى

دراسة نصّية

إبراهيم عبد الرحمن محمد

يلاحظ من يتتبع الحركة النقدية التي قامت ، منذ مطلع القرن العشرين ، حول الشعر العربي الحديث ، أن للنقاد يحرصون في تقويم التطور الذي حققه هذا الشعر ، على توثيق الصلة بينه وبين الشعر الإنجليزي الحديث من ناحية ، وبين اتجاهات النقد الأدبي الحديث في أوروبا من ناحية أخرى^(١) . ولقد كان لهذه المحاولة الخصب من التأصيل المعنى فائدة وخطورة في آن واحد ؛ فقد أسهمت في رصد اتجاهات التطور الشعري وتقويمه وإرشاد الشعراء إلى الصيغة الفنية المثل فيه ؛ ولكنها ألحّت ، في الوقت نفسه ، على «تضخيم» الدور الذي لعبه الشعر والنقد الغربيان في تطوير الشعر العربي الحديث ونقله من صيغته التقليدية «الجامدة» إلى صيغة حديثة لم يرق إلى مثلهما في تاريخه المعنى الطويل من قبل !

والأوزان والموسيقى ، وما تؤدي إليه من رقابة وخطابية ، كما تتمثل ، من حيث المضمون ، في إشار الصفات العامة هل ما عداها من الخصائص الفردية ؛ «ذلك أن الشعراء العرب كانوا يحرصون فيما يعرضون له من موضوعات ، على تجريد الأشخاص الذين يمدحونهم أو يحجونهم أو يتغزلون فيهم من صفاتهم الفردية بأن يصيروا فضائلهم ومساوئهم في قوالب عظيمة ، يغمونها تحت أقنعة من المعنى المطلقة» ، الأمر الذي جعل من القصيدة في صيغتها التقليدية الدثة تلك أداة فيه عاجرة عن مواكبة التطور الذي أحدث يحد على الحياة العربية ، عبر عصورها المختلفة ، والتعبير عنه !

وقد كان لعلية هذه المقولة وتمكها من عقول النقاد المحدثين آثارها الخطيرة التي نستطيع حصرها في ظاهرتين عستا عن حركة نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، هما : انصراف الدارسين

وقد نمت آراء النقاد المحدثين في تفسير تطور الشعر العربي الحديث من «مقولة» بعينها ، أخذت تتردد ، في صورة أو أخرى ، في كتاباتهم المختلفة ، تلخص في أن الشعر العربي القديم قد ظل ، طوال أربعة عشر قرنا ، أسير «صيغة تقليدية» ثابتة ، تحقق لها شكلها وبنائها ومقوماتها الفنية والموضوعية في العصر الجاهل ، قبل ظهور الإسلام بوقت غير قصير ؛ وهي صيغة قد غلب عليها عنصر بعينه يسرى في أغراضها وأوزانها ولعبتها ومعانيها وصورها الشعرية ، هو «عنصر الوحدة» ، كما تتمثل في وحدة الشطر والبيت والوزن والقافية في القصيدة الواحدة ، وفي التزام الشعراء العرب ، منذ العصر الجاهلي ، بالنظم في هذه «الصيغة التقليدية» الثابتة ، على سحر أنبت ظواهر أخرى أصبحت ، لاطرادها وعلبها على الشعر العربي في عصوره وقصائده المختلفة ، من عيوبه الفنية المزمرة - وهي عيوب تتمثل ، من حيث الشكل ، في تكرار الأغراض والمعان

المحدثين عن ملاحظة ظواهر التطور المختلفة التي أخذ الشعر لعربي القديم يحققها في مسيرته التاريخية والفنية الطويلة ، منذ ظهور الإسلام حتى أواخر القرن السابع الهجري ، والتمتعهم إلى آداب العربية وحدها لتفسير ما أخذ يجد على الشعر العربي الحديث من تطور في الشكل والمضمون ، باعده ، لشموله وحسارته ، بين هذا الشعر في صيغته - القديمة بتأليدها الفنية الموروثة ، والحديثة بقيمتها الفنية والموضوعية الجديدة - وهو أمر يدعو إلى العودة بعالم الشعر القديم لكشف ، في إيجاز واختصار شديد ، عن أصول هذا الشعر الشكلية والفنية ، ونرصد ظواهر التطور البارزة التي أخذ يحققها تباعاً بمعدل ظهور الإسلام وما أحدثه من رقي وتخصر في الحياة العقلية والاجتماعية والسياسية . وهي أصول ، على نحو ما سوف نرى ، ظلت موصولة بين القديم والحديث في حياة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى الآن ، على نحو يؤكد استمرار الصلة الفنية الوثيقة بين قديم هذا الشعر وحديثه ، ويجعل من الصيغة الشعرية الحديثة نتاجاً حتمياً لهذا التطور الدائب ، وتلك الصلة المستمرة ، وذلك بالإضافة إلى غيرهما من المؤثرات الأجنبية الأخرى .

1

ونستطيع أن ندخل إلى وصف هذه الأصول في صورها العامة من طريقين : الأول ، رصد جماليات الشعر العربي القديم على نحو ما تتمثل في الصيغة الشعرية الجاهلية ، وتفسيرها والكشف عن إمكاناتها الفنية الراحبة التي أتاحها للشعراء على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم ، أن يستعملوها في التعبير عن مواقفهم المختلفة من ظروف الحياة من حولهم ، والثاني ، متابعة ما أخذ يجد على هذه الصيغة الشعرية الجاهلية من تطور في المصورات التالية ، بفصل ما أحدثه الإسلام في الحياة العربية من تغير كما قلنا .

ولا نحتاج إلى تأكيد حقيقة أن الفصيحة الجاهلية ، وهي الصيغة الفنية المثل التي صيغ فيها أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهلية ، نشأت ، من الناحية التاريخية ، إلى فترة قريبة من ظهور الإسلام ، وأنها قد مرت بمراحل طويلة من التطور حتى انتهت إلى هذه الصيغة المكتملة ، وهي مراحل لا نعرف عنها شيئاً واضحاً لصيغ أصولها . وهذه الفصيحة تتألف من عنصرين : أحدهما شكل (أو موضوعي) ، ونقصه به احتواءها على عدد من الأغراض التي تتكرر من قصيدة إلى أخرى ، هي في أغلب الأحوال الوقوف على الأطلال والعزل ووصف الظعائن والرحلة وما يتصل بها من وصف السابقة التي تحمل الشاعر ، ونسبها في قصص الصيد المعروفة بالظبي حياً

والشور والحمار الوحشي في أكثر الأحيان ، وأخيراً ما يحتم الشاعر به قصيدته من مديح أو هجاء أو فخر أو رثاء أو غير ذلك من الأغراض التي بنى الشاعر قصيدته من أجلها . والآخر فني ، ونريد به أسلوب الشاعر وطريقته الفنية في استغلال الإمكانيات الموضوعية واللغوية والتصويرية والموسيقية في تشكيل البناء الفني لقصيدته ، واستخدامها في التوفيق بين هذين الأمرين المتناقضين : رصد معاني هذه الأغراض المختلفة وتفسيرها في دائما من ناحية ، وتوظيف هذه الأغراض نفسها في التعبير عن مواقفه الخاصة والعامة من الحياة والناس من حوله ، من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أننا أمام عنصرين ، على الرغم من تباينها واختلاف خصائصها الموضوعية والفنية ، فإنها يتكاملان ويمتزجان ليؤلفا هذا البناء الفني والموضوعي الذي نسميه قصيدة . ومعنى ذلك ، إذا صح ما نذهب إليه من أنهم والتفسير أن على قارئ القصيدة الجاهلية أن يدخل إلى قراءتها وقد آمن بأنه أمام بناء تدخل في تكوينه عناصر نمطية مختلفة ومتكررة ، ولكنها نمطية لا تجعل بالضرورة من أبيات القصائد المختلفة صيغة شعرية ذات معنى واحد ، ولكن تجعل منها ، مثل أي أبنية أخرى ، قصائد تشابه موادها ، ولكن تختلف عناصرها ، وتنوع وظائفها ، بسبب هذا الاختلاف ، وتعتبر دلالاتها الرمزية من شاعر إلى آخر . والذي نريد أن ينتهي إليه ، أن هؤلاء الشعراء ، على الرغم من أنهم درجوا على بناء قصائدهم من أغراض وصور وأوزان واحدة ، قد نجحوا في أن يؤلفوا منها قصائد متنوعة الرموز والقضايا ، على نحو يعكس قدرة إبداعية خاصة لم يفتن إليها هؤلاء الدارسون الذين يلحون على « ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليديتها » ، نعم ، هذه العناصر الفنية الخفية التي دلب هؤلاء الشعراء على بثها في أغراض القصيدة وصورها وموسيقاها ، وهي عناصر ، كما سوف نرى ، تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى أخرى ، وتنبثق في كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التي يشغل الشاعر بالتعبير عنها

ونستطيع ، حين نتجاوز هذا الجدول النظري إلى دراسة تحليلية لنماذج نجترتها اجتراء من تراث الجاهلية الشعري ، أن نشخص طبيعة هذه الوسائل الخفية التي صيغ هؤلاء الشعراء ، عن طريق استخدامهما ، في التعبير كما قلنا ، بصيغة شعرية تدنو عن معان وقضايا متنوعة . ونكتفي في هذه الدراسة بالوقوف عند اثنين من العناصر النمطية للفصيحة الجاهلية ، يعدهم النقد من أصولها الشكلية والفنية الكبيرة ، وكانت لذلك من أكثر العناصر التي استغلها الشاعر الجاهلي موهبته وقدرته الإبداعية في ترويضه بعبء توظيفها في الرمر إلى مواقفه المختلفة ، هي : الأغراض والموسيقى

الأغراض المختلفة في بناء موضوعي متكامل كما قلت . وهذه الوسائل ، على نحو ما سوف نرى ، بسيطة وحسية ، لكنها دالة ومؤثرة في الوقت نفسه . وتتمثل فيما يتصل بالوقوف على الأطلال في « انتصار » إرادة الحياة على إرادة الفناء من خلال صورتين دالتين ؛ تظهر الأطلال في الأولى وقد عطنتها رمال الصحراء التي حملتها ريح الجنوب رمزا للفناء الذي أخذ ينشر ظلاله على هذه الديار بعد رحيل المرأة عنها ، ولكنه فناء لا يلبث أن ينهزم ويتوارى أمام إرادة الحياة التي تحملها ريح الشمال فتربس عنها الرمال المترامية وتعيد بذلك إليها روح الحياة التي انتقدتها - وقد راح الشاعر في الصورة الأخرى ، ينعى هذا الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صورة ممتدة نجسم نبطا بعينه من الحياة يتمثل في كثرة قطعان الطباء وخصوية توالدها ، وهما كثرة وخصوية يشخصهما في كثرة بقايا هذه الحيوانات التي انتشرت عن وجه الرمال البيضاء انتشار المفلل الأسود ، فغطتها وحجبت بياضها . وهاتان الصورتان تعكسان ، بما يشه الشاعر من حركة وتغير ومقابلة ، هذا الجدل الدائب في نفس البشر بين الحياة والموت ؛ كما تعبران ، من ناحية أخرى ، عن حلم امرئ القيس بتحقيق « الانتصار » . ولنقرأ هذه الأبيات التي نجتزئها اجتزاء من مقدمة القصيدة الطللية ، لنرى كيف يوظف صور الأطلال في التعبير عن مواقفه :

فصائبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسطط اللوى بين الذحول محمول
فتوضح فالمقراة ، لم ينف رسنها
لما نسجتها من جنوب وشمال
تسرى بعمر الأرام في عرساتها
وفيماها ، كأنه حب فلفل

(٢) وقد عمد الشاعر ، حين انتقل إلى رصد ذكرياته العاطفية ، إلى تنمية هذا الشعور بالانتصار في نفسه من خلال تداعى هذه الذكريات وتلاحقها ، وتحقيق الحياة لها عن طريقين : صياعتها في هذا الأسلوب القصصي الفريد الذي يقرب بها من الواقع الحقيقى قربا شديدا ، وتوزيعها تنويعا يرمز إلى تمجدها واستمرارها ؛ فهو يذكر « أم الحويثرت » و « أم الرباب » كما يذكر « حنيزة » و « فاطمة » وغيرهن من العذارى . وبينما من هذا العزل ، في طوله وتنوعه وامتداد أحداثه ، حرص الشاعر على التعنى بانتصاره في كل معامرة عاطفية يقصها ، حرصا حمله على عدم الانتصارات ، في هذا القصص العاطفي الخصب ، إلى وصف جمال المرأة التي فتنته وحملته ، في بعض الأحيان ، على مواجهة الموت بتحديه لقومها ، الذين يمنعونه من زيارتها . ولنتمع إلى هذه الأبيات التي يقول فيها

(١) ونلاحظ ، فيما يتصل بتعدد الأغراض في القصيدة القديمة ، أن الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة في عرض هذه الأغراض وسيلة إلى « خلق » روح عام يثبت فيها ويربط بينها ، على اختلافها ، ربطا موثقًا يخلق منها بناء موضوعيا متألما ومتكاملا ، ويجعلها في هذه القصيدة أو تلك إلى أشكال فنية خالصة ، تعكس بطريقة رمزية ، موقفا بعينه . وتعد صلة الشاعر الجاهل بالمرأة في قصائده الشعرية مفتاحا سحريا إلى فهم هذه التركيبة الموضوعية وتفسير رموزها ؛ فالمرأة هي التي توقف الشاعر على الأطلال ، وهي التي تبهث في نفس الناس بذكرياته الماصية معها ، ورحيل هذه المرأة هو الذي يحمله على وصف الطعائن ويدفعه إلى الرحيل في أثرها ، ووصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث . وفي عبارة مختصرة ، فإن الحب في القصيدة القديمة هو منبث الأغراض فيها (٣) .

وقصيدة مثل معلقة امرئ القيس ، وهي من أقدم القصائد الجاهلية المكتملة التي وصلت إلينا ، تشخص ، مثل غيرها من القصائد الأخرى ، هذا الجانب من تألف الأغراض وانصهارها في بناء موضوعي وفني مستقل ، يجعل منها ، كما قلنا ، أشكالا فنية دالة ورازمة . فقارىء المعلقة يلاحظ أنها تتألف من أغراض مختلفة ، هي الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الصيد والحصان والمطر - وهي أغراض ، وإن بدت في ظاهرها مستقلة ، فإنها ، في حقيقتها ، قد انصهرت في بناء عضوي متكامل حقق لنفسه وجودا مستقلا عن وجود أى غرض من تلك الأغراض التي يتألف منها . وحين يتساءل المرء عن الوسائل الفنية والموضوعية التي استغلها الشاعر لـ « خلق » هذا البناء الموضوعي الجديد برموزه الدالة ، فإنه يكتشف وجود صلات مية وموضوعية وثيقة ، تقوم بين لغة القصيدة وصورها وموسيقاها ومعانيها من ناحية ، و « المقولة » التي صدرت عنها القصيدة ، ونريد بها الباعث النفسى أو الاجتماعى أو القبل . . . أو غير ذلك من المواقف والقضايا الأخرى التي كانت تشغل الشاعر الجاهل وتؤرق حياته من ناحية أخرى . ومقولة هذه المعلقة تتجسم في مشاعر نفسية غامرة أخذت ، منذ طرده أبوه ، تلح عليه في تحقيق « انتصاره » على الحياة والناس مر حوله . وقد استبدت به هذه الرغبة في « الانتصار » بعد مقتل أبيه وصياح ملكه على أيدي أعدائه من بني أسد ، استبدادا شديدا عبر عنه امرؤ القيس تعبيرا طريفا في قول مسوب إليه هو « صيمى صعبيرا وحلى دمه كبيرا . . . » ولا يعنينا هنا استقصاء الأساليب المختلفة التي أدت هذه الرغبة في « الانتصار » في نفس امرئ القيس ، ولكن يحينا ما حلقه في شعره من وسائل فنية ومعنوية صهرت هذه المجموعة من

وإن شفائي عبيرة مُهرَاقَة
 مهل عند رسم دارس من معول ١٢
 كذا بك من أم الحويرث ، قبلها
 وجازمها أم الرباب بمائل ،
 إذا قامت تضرع المسك منها
 نيم الصا ، جاءت برّيا القرنفل !

ألا رب يوم لك ، منهن ، صالح
 ولا سبها يوم بدارة جُلجل !
 نفل العذارى سرقين بلحمها ،
 وشحم كهذاب الدمق للفعل

ويوم دخلت الحذر ، خلت عبيرة
 فقالت : لك الويلات ، إنك مُرجل !
 تقول ، وقد مال الغيظ بنا ، معا
 هفرت بعيري ، يا امرأ القيس فانزله
 فقلت لها سيري ، وأرعى زمامه ،
 ولا تبعديني من جنك المصل .

وبعضة بخدر لا يُرام خيلها ،
 تمتعت من طوبىها ، غير معجل ،
 تجاوزت أحراسا إليها وممشرا
 على حراسا ، لو يهزون مفعل !

فجئت وقد نطت لنوم ثيابها
 لدى السر ، إلا لبسة المتفضل
 فقالت : يمين الله ، مالك حيلة ،
 وما إن أرى عنك الخوابة تنجل
 فقممت بها أمشي ، نجر وراما
 عمل أثرينا ، أذبال يوطئ مُرجل !

وينبغي أن نقرر هنا أن هذا الغزل القصصي (أو الحديث)
 الذي يسوقه امرؤ القيس في هذه الأبيات ، ليس بالضرورة في
 صورته تلك ، أحداثا حقيقية عايشها الشاعر كما يظن كثير من
 الدرسين ، ولكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة مباشرة بواقع
 الحياة ؛ ومن ثم فإن ما ينبغي أن نؤكد ونقول عليه في فهم هذا
 الغزل وغيره من أغراض القصيدة الأخرى وتفسيره والكشف

عن رموزه ، هو أن الشاعر قد قطع يته في صورته تلك ، وبين
 أصوله التاريخية ؛ ولعل فيها تلاحقا . من مشابهة ، أو لنقل من
 اتعاق ، بين أحداث هذا الغزل في يوم « دارة جمجل » على نحو
 ما يروى القدماء ، وبعض أحداث ملحمة « لها ياراتا »
 ما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا الغزل وغيره من الأغراض
 الأخرى ، في صورها النمطية تلك ، بقايا أساطير قديمة انتقلت
 إلى الشعر في هذه الصورة الفنية أو تلك ليعادل بها الشعراء
 مراقفهم من الحياة وأحداثها من حوغم ؛ ففي هذه الملحمة
 الهندية (٣) نلاحظ تطابقا واضحا بين شخصية امرؤ القيس
 وشخصية « كرشنا » في صورتها الدرامية بوجهيها المأساوي
 واللاهي من ناحية ، وبين شخصية أوديب في أسطوريته
 المعروفة من ناحية أخرى ؛ ففي الملحمة الهندية أن الكهان تنبأوا
 لـ « كامسا » الملك بأن يقتله أحد أبناء أخته ، فعمد « إلى قتل
 أبناء أخته فور ولادتهم ، فلما ولدت أخته « كرشنا » استطاعت
 إخفاء واستبدلت به بنت راعي البقر في إحدى الغرى المجاورة ؛
 وبذلك نجا من الموت ، ليحقي ، كما في أسطورة أوديب ،
 ما تنبأت الآلهة بحدوثه . وبينما من حياة « كرشنا » ما يتصل
 بهذا الجانب اللاهي من سلوكه الذي يتمثل في مطاردة الفتيات في
 صورة عمالة لما يرويه القدماء عن حياة امرؤ القيس . . .
 « فتحكى الأساطير أن الفتيات من راعيات البقر كن قد ذهبن
 يوما إلى بركة ماء ، وخلعن ملابسهن لكي يستحممن ، وتعالن
 ضحكاتهن كعادتهن ، فسمعها « كرشنا » واقترب منهن ، وسرق
 ملابسهن وأخفاها بين الأعشاب ، ووجدن « كرشنا » أمامهن
 فالحجن عليه في إعادة ملابسهن ، ووافقن على شروطه في أن
 يقدمن له الطقوس والعبادات ، وتعاهدن على ذلك . ومذ ذلك
 الحين بذلت فتيات الهند يقدمن له القرابين ويغنين له ويخرجن
 للبحث عنه في العابات . . . وأصبح صديق الفتيات أو
 عشيقهن . . . وحينما شب « كرشنا » وكبر عاد إلى بلده . . .
 وقضى على خاله . . . والأشرار الآخرين الذين التفتوا حوله أو
 اقتصوا آثاره . . . »

ومغرى التشابه بين هذه الشخصيات الثلاث أو الأساطير
 القديمة يتداخل بعضها في بعض ، وأما قد عدت مادة شعرية
 خصية ، وأن شخصية امرؤ القيس وغيره من الشعراء كم
 يستخلصها الرواة من أشعارهم ، شخصيات أسطورية ، وهذا
 يؤكد ما نذهب إليه من أن هذه الأغراض الشعرية ليست أكثر
 من صيغ فنية خالصة يوظفها الشعراء في قصائدهم .

وفي إطار هذه النظرة إلى الأغراض الشعرية ، وطريقة امرؤ
 القيس في بناء أحداثه واختيار معانيه وصوره الشعرية ، نستطيع
 أن نتبين كيف يحتفل بانتصاره في الحب على طريقته الخاصة ؛
 فأنه عمه « هيزة » فيها تقص روايات القدماء عنه ، كانت تمتع

عليه امتاعا بشقيه وبحرته حتى وجد منها غفلة عند غدير ماء نزلت
تستحم فيه مع أترب لها من بنات قبيلتها ، فترى بها امرؤ
القيس وأخذ ملابسها وملابسهن وقعد عليها ، وأبى إلا أن تخرج
كل واحدة مهن إليه لتأخذ ملابسها منه ، وأبين وأبى ، حتى
مضى أكثر النهار ، وخشون أن تفوتهن القبيلة في سيرها ،
فامتثلن له بعد أن طال بقاؤهن في الماء ، وكانت «عيرة»
معهن . وقد احتفل امرؤ القيس بهذا الانتصار على طريقته كما
قلنا ، فذبح لمن نافته ، وركب بعد ذلك مع انة عمه مائتها

وكما انتصر في هذه القصة على «عيرة» وغيرها من العذارى ،
إذ إنه في لفظة قصصية أخرى يتصر على امرأة غيرها يحرص على
أن تكون جمعة في قومها ، أو على حد قوله «بيضة خدر لا يرام
خباؤها» - ولا يكتفى الشاعر بذلك وإنما يؤكد هذه المنة في
صورة طريقة أخذت طريقها ، بعد امرؤ القيس ، إلى شعر
غيره من الشعراء الذين تأثروا به ، يجعل فيها من قومها أحراسا
أشداء يترصدون به ليقتلوه ، كما يجعل من المرأة نفسها ، في
صورة أخرى ، امرأة عبيدة مصممة على صمم الاستجابة
لنزواته ، وهكذا يجمع الشاعر بين هذه العاصم جميعا ، منعة
المرأة في قومها وعداوة قومها له وقوة إرادتها ، في صور أو قلقتل في
لفظات واقعية من شأنها أن ترشح لتنتج بعينها ، من استجابته
عن زيارتها . ولكنه على العكس من ذلك ، يفاجئنا بانتصاره على
قومها حين يتحطى هؤلاء الأحرار من تحديها لهم ، وانتصاره
عليها حين يخرج من خدرها وقد أخذت تعفى بثوبها على آثارها
تضليلا لقومها ، وكأنها ، بذلك ، تعينه على تأكيد هذا الانتصار
عليهم !

(٣) وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه
القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وحوه ، في سلسلة من
الصور العادية المتراكمة ، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك
الشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختار لها وقتا بعيدا هو
الصباح الباكر ، وحصانا «أسطوريا» لا يتم ولا ينهزم ، حشد
لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر معينا ،
معنوية وفنية ، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتألف ، على
الرغم من تباينها ، لتحلق عالما جديدا ، هو عالم هذا الحصان
الأسطوري القادر على تحقيق «انتصاره» فارسه امرؤ القيس !
وعلى الرغم من أن هاتين الصفتين اللتين يلح عليهما امرؤ
القيس ، وهما القوة والسرعة ، من تلك الصفات الشائعة في
وصف الشعراء الآخرين لحيلهم ، فإنها تستحيلان في صور
الشاعر ، إلى عنصرين أسطوريين يجعلان من حصانه حصانا
«مثالا» ، ويكن في صورة مثقفة ، حين تقابل بين صورته في
شكبهما للمادى والمعسوى وصورة غيره من الحيل في الحياة
الواقعية . يقول امرؤ القيس :

وقد أغتدي والطير في ركناتها ،
بمنجرد قيد الأوابد هيكلا
مكسر ، مفر ، مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من قبل
يتبع إذا ما السابحات على السون
أثرن غبارا بالكديد المركل

له أيلا طي ، وساقا نعلامة ،
وإرخلة سرحان ، وتضرب تنفل

فالحق بالمهاديات ودونه
جواجرها في صرير تريل
فظل طهة اللحم من بين منضج
صفيف شواء أو قديد معجل

(٤) وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد
وأداء شعائره المختلفة في وصف المطر ليكمل منه كذلك مطر
أسطوريا ، إن صح هذا الوصف ، تكتسح سيوله كل ما تصادفه
في طريقها ، فتقتلع الأشجار الكبيرة ، وتنزل الوهول التي
اعتصمت بأعالى الجبال ، وتهدم البيوت إلا ما كان منها مشيدا
من الصخور الصلبة ، وتقتل السباع العنصرية التي تطفو رؤوسها
بعد موتها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري .

وقد ختم الشاعر معلقته بهذا البيت الذي يلخص نشوته
بالانتصار الذي حققه ، والذي يصف فيه الطير وقد طغى عليه
النشاط كأنه سقى حمرا أطلقت لسانه :

كان مكاسي الجواء غدية
صبحن سلافنا من رحيق مفلعل

ولم يكن امرؤ القيس وحده من بين شعراء الجاهلية الذي
تألف الأغراض النمطية في قصيدته لتعبر عن «مقولة» بعينها ،
فإن أكثر القصائد الجاهلية تجري على هذا النسق ، فقد كان
رهير ، مثلا ، مشغولا بتأكيد حاجة بيته ، لأسباب اقتصادية ،
إلى السلام الذي راح يفلسفه في معلقته ، متخذ من أغراضها
المختلفة وسيلة إلى تثبيت هذه الحاجة وتأكيد ، كما نعت معلقة
عنترة من حاجته إلى تأكيد ذاته ودوات كل العبد في مجتمع لسانه
الذي كان يحول بينه وبين حريته ، ومعنقه «طرفة» تسع من
إحساسه بهذه المفارقة الحادة بين الحياة والموت في بيته الوثنية
وقد تنوعت هذه «المقولات» ، على الرغم من أن الأغراض التي

يتسع اللفظ له يؤديه على عموضه وحمايه ، حدا يصير
المدرك له والمشراف عليه كالعائز يذخيرة اعتمها ،
والظاهر بدقية استخرجها ؛ فكل ما يحمى في انترسل
ومختار ، يذم في الشعر ويرقص .

وهذا قليل من كثير يدور في كتابات القدماء ، ويؤكد ما
لاحظناه من اعتمادهم على عروض الخليل في قياس موسيقى
الشعر القديم ، ودعوتهم إلى «تثنيها» ، وإلزام الشعراء بعدم
الخروج عليها ، على نحو ما نجد في قول السكاكي ، وهو بلاغي
معروف ، (مفتاح العلوم ٢٢٥) :

«إذا لم يستقم لك على الأوزان التي وعبتها إما ألا يكون
شعرا أصلا ، أو يكون وزنا خارجا عن هذه الأوزان التي
عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء . وهذه
الأوزان هي التي عليها مدار أشعار العرب لا نجد لهم
وزنا يشذ عنها ، اللهم إلا نادرا منها .

والملاحظة الثانية ، أن المحدثين قد انحسروا من عيوب وعلم
المعروض ، وقصور مقاييسه من الكشف عن أسرار الشعر
الموسيقية ، عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم نفسه ، في
أقوال كثيرة ومتنوعة ، نختار منها هذه النصوص القليلة التي
تمكس بوضوح تورطهم في هذا اللون من الأحكام الفنية
الظالمة ، واعتمادهم عليها ، أحيانا ، في دعوة الشعراء إلى
الخروج على الأوزان التقليدية والاعتناق من أسر القافية :

فالعقاد يقول ، من كلام كثير تناثر في كتبه ومقالاته ومقدماته
التي كتبها لبعض الدواوين الشعرية ، ملحا على عيوب القافية ،
ومؤيدا دعوة عبد الرحمن شكري إلى الخروج عليها على نحو ما
فعل في بعض قصائده ، منها : «نابليون والساحر المصري» ،
و«واقعة أبي قير» و«الجنة الخراب» ، و«عقاب الملك حجرة»
(مطالعات في الكتب والحياة : ٢٨٠ - ٢٨١) :

ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من
القوافي المرسل والمزوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم
مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول إن هذا
هو المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها ،
ولكننا نعلمه بمثابة تمهيد المكمل لاستقبال المذهب
الحديث . . . (و) ليس بين الشعر العربي وبين التصريح
والنهاء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافي لشئ أعمى
والمقاصد ، وانفجرت مجال القول ، برعت المواهب
الشعرية على اختلافها ، ورأينا ينشأ شعراء الرواية
وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ، ولا تطول مرة
الأذان من هذه القوافي ، ولا سيما في الشعر الذي ينادي
الروح والخيال أكثر مما يحاطب الحس والأذان . . .

تتألف منها هذه الفصائد لم تختلف كثيرا ، في قصيدة عنها في
«لآخرى» ؛ وذلك لأنها قد استحالته إلى «وسائل فنية» يعبر
الشعراء من خلالها عن أفكارهم المختلفة على نحو ما قلنا

٣

(١) وقد اعتمد القدماء والمحدثون فيها كتبهم ، على كثرته
واختلاف أحكامه ، في وصف موسيقى الشعر القديم
وتفسيرها ، على تلك المقاييس الشكلية التي استخلصها الخليل
بن أحمد من تراث الجاهلية الشعرية ، وصاعها في شكل نظرية
عروضية جامدة ، دون أن يعوا بتحليل هذا التراث الشعري في
دائه تحليلًا بنائيًا يكشف عن مقوماته وإمكاناته الصوتية في
صورتها الموسيقية المركبة . ولا نستطيع ، في هذه الدراسة
المحدودة ، مراجعة هذه الكتابات جميعا ؛ وسنكتفي هنا
بتسجيل ملاحظتين تستوعبان الأفكار الأساسية لها ؛ الأولى :
أن القدماء ، في وصفهم لهذا النظام الصوري ، قد خلطوا بين
الوزن والموسيقى من ناحية ، وأكدوا بما أخذوه على بعض
الشعراء من أخطاء في الأوزان والقوافي ، ثبات النظام الموسيقي
في صورته التي استخلصها الخليل بن أحمد من ناحية أخرى ؛
ومن ثم فقد أخذت تتردد في كتاباتهم كلمات : الوزن والنظم
ولقابة دون كلمة «الموسيقى» أو «الإيقاع» . غابن طباطبا يعرف
الشعر بقوله (عيار الشعر : ٤٠) :

«الشعر ، أسعدك الله ، كلام منظوم يائز من المشرود
الذي يستعمله الناس في غاياتهم ، بما خص به من
انظم الذي إن عدل من جهة نجته الأسماح ، وقد
هل الذوق ، ونظمه معلوم محدود ؛ فمن صح طبعه
وذوقه لم ينجح إلى الاستعانة على نظم الشعر بالمعروض
التي هي ميراثه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن
عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة المعروض والخلق به حتى
تعتبر معرفته المستمدة كالطبع الذي لا تكلف معه . . .

ويذهب المرزوقي إلى تأكيد هذا المفهوم في تقدير أوزان الشعر
في قوله (شرح ديوان الحماسة ١ : ١٨) :

«إن الشعر مبنى على أوزان مقدرة وحدود مقسمة ،
وقواف يساق ما قبلها إليها مهياة ؛ وعلى أن يقوم كل
بيت بنفسه ، غير معتر إلى غيره ، إلا ما يكون مصمما
بأحبه وهو حبيب فيه . فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من
مقدار عروضه وصره ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر
يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتفصاه بالاتحاد ،
وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن
يلج الشاعر في تلطيعه ، والأخذ من حواشيه ، حتى

وليس العقاد لا يلبث ، لسبب أو لآخر ، أن يتخلل عن دعوته تلك ، ملحا على ضرورة القافية للشعر العربي في قوله (يسالوث . ٨٨) :

والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية حتى في الأبيات التي تحررت منها كل التحور ، فالأبيات البيعة التي آتينا بها أنفا قد اختلف فيها حرف الروي بين اللام والميم والراء والياء ، ولكن الحركة لم تختلف بين جميع الأبيات ، بل لزمتم الضم فيها جميعا ، وهي حركة تشبه الحرف في الأذن ، وإن لم تشبه في أحكام العروضين والسحاة

وبصرف النظر عن اضطراب موقف العقاد النقدي وتناقضه ، فإن قرامنة تراثه الضخم من النقد التطبيقي ، في مقالاته وكتبه ، تؤكد لنا حرصه العظيم على الوزن والقافية في صورتها التقليدية الصارمة ، وبخاصة فيما كتبه عن شعر شوقي ، سواء منه القصائد المفردة أو المسرحيات الشعرية^(٤) ، كما يؤكد لنا شيئا آخر له أهمية وخطره ، هو استحياء العقاد في أحكامه النقدية ، لأراء النقاد القدامى أكثر من اعتمادهم على آراء النقاد الغربيين^(٥)

ولعل من أعنف الحملات النقدية وأقساها على موسيقى الشعر القديم ، كما يشخصها الخليل في الأوزان والقوافي سما كنه المهجريون وأنصار الشعر الجديد . ونختار من هذه الكتابات الكثيرة بتشعبة هذه الفقرات الدالة التي تنفي في إضاح هذا الاتجاه النقدي ، عن كثير غيرها ، وتشخص بانسحاب إلى بيتين مختلفتين هذا الشعور العام الذي أخذ عند الثلاثينيات يفتح بيئات النقد العربي الحديث .

● وتستوعب آراء ميخائيل نعيمة في كتابه «الغريال» ثورة المهجريين جميعا على تراث العرب الشعري ، بخاصة فيما يتعلق بنظامه الموسيقي كما يمثل في الأوزان والقوافي ، وهي آراء تدعو إلى هدم هذا النظام لقصوره عن خلق التعبير الشعري الحق ، وجعله من فن الشعر صناعة مثل غيرها من الصناعات ، فيقول (الغريال : ١٠٠ - ١٠٣) :

ولقد وضع الناس للشعر لوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة ، فكما أنهم يتألقون في زخرفة معابدهم لتأتى لائقة بجبروت معبودهم ، هكذا يتألقون في تركيب لغة النفس لتأتى لائقة بالنفس . وكما أن الله لا يحمل بالمعابد وزخرفتها ، بل بالصلاة الخارجة من أصملاق القلب ، هكذا العنصر لا تحفل بالأوزان والقوافي ، بل بلغة ترجمة صوابها وأفكارها

وهذا النظام فيما يرى نعيمة ، لم يسي إلى شعرب فقط ، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام ، «فبتفديده الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة ، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعرا ، وإذا لم يأت الشعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه ، أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب للموارد ، ويدرك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر ، فأفقت اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارج ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات !

ولم يتطرق واحد من أنصار الشعر الجديد في رفضه للصيغة الشعرية التقليدية ، وإيثارة لما حققته الحركة الجديدة من تطور في النظام الموسيقي ، مثلما فعل الدكتور محمد لبيب ، وذلك عن الرغم من تلك الحقيقة المعروفة ، وهي أنه بعد ، بما كتبه من دراسات تحليلية خصبة لبعض قصائد الشعر الجاهلي ، تناول لغته وصوره وموسيقاه ، أودعها كتابه الضخم عن «الشعر الجاهلي » ، من أكثر المدافعين عنه والمعجبين به . وفي هذه الفقرات التي نجتزئها من كتاباته ما يصور هذه العصبية من ناحية ، ويعكس هذا التناقض في موقفه من الشعر القديم في كتابه عن الشعر الجاهلي والشعر الجديد من ناحية أخرى (قضية الشعر الجديد : ٩٣ - ٩٥) :

«إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحا للمرة لأداء المعاني الجديدة والصور الجديدة فهي يكن الشاعر عبقريا أصيلا ، فإن أصالته وعبقريته لا شك ستختفان تحت ذلك العبء الثقيل الذي يكتم عليها أنفاسها . وكم مرة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لي أنهم لا يحملون من معدن شعري صادق ، ولكن رأيتهم يحاولون المستحيل في صراعهم مع التقليد الخائف الذي يعظم فيه الشكل القديم . والله وحده يعلم كم أضاع الشكل القديم من عبقریات حاولته فلم يف بحاجتها وأعجزها عن الانطلاق والسو : علما أنها هجرت نظم الشعر هجرا تاما ، غير راضية عما يسمح به الشكل القديم ، وإما أنها انصاعحت إلى التقليد في مذلة ، وشت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله إن الشكل الجديد لا شك أحف جرسا وأخصى موسيقية وأقل دوبا وصحيجا ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من لتعمليات يسمح له بمجال طيب من تنوع الإيقاع ، وهو يهدم استيعابية الخادة البارزة في الشعر في الشطرين ، فيريح لادن من ذلك الوقع السبائلي الرتيب الذي صار يؤلم الأذن الحساسة !

قصده الشاعر الفجر حاكي غرضه بالأوزان المحممة الداهية الرضية ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا ، وقصد تحقير شيء أو العث به ، حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة العييلة البهاء ؛ وكذلك في كل مقصد

وقد أخذ هذا الاتجاه النقدي الذي يربط بين الأوزان والمعاني ، يغزو النقد العربي الحديث ، منذ وقت مبكر ، في كتابات المرصفي والبستاني والرافعي والعقاد والسويدي وغيرهم من النقاد المحدثين . فالمرصفي ، وهو رائد حركة الإحياء في النقد الحديث ، يدعو إلى التلاف الوزن مع المعنى . ويوثق البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ، من الصلة بين العواطف والأوزان الشعر . ويؤكد الرافعي ، حل طريقة القدماء ، احتصاص كل بحر من البحور بنوع من المعاني ؛ « فانطويل ، وهو أكثر الأوزان شيوعا . . . إنما يتسع لتفرغ فيه العواطف جلة ؛ فهو يتناول الغزل المزوج بالحسرة ، والحساسة التي يحالطها شيء من الإنسانية ، والثناء الذي يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة في الأسف والحزن » أما الكامل فكل ما يحمل من المعاني لا يبدل إلا على حركة من حركات التزق في هذه النفوس ؛ فإن كان حماسة كان شديدا ، وإن كان غرلا كان أدخل في باب العتاب والارتفاع إلى الشكوى ، وإن كان رثا كان أقرب إلى التضرع والسخط ، وإن كان وصفا كان نظرا سريعا لا سكون فيه ولا إطالة »

وقد سار العقاد على الدرب نفسه عتذبا آراء القدماء من اللغويين والنقاد بعامة ، والمحدثين من رواد حركة الإحياء النقدي من أمثال المرصفي بخاصة ، مرددا أن في « وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذان من ملالة التكرار » .

وقد بالغ الوحي في تأكيد هذه الصلة بين بحر القصيدة وموضوعها في كتبه ودراساته التي خصصها لتحليل نماذج من الشعر القديم ، مبالغة جعلت لكل بحر وظيفة بعينها ؛ « لبحر الحميف يلائم بهدوئه وجلاله الحزن الهادي الخليل ، وبحر المنسرح بضرباته ومقاطعته المصطربة يوائم التعبير عن الخلاعة والتعاقيل المحنت (كذا) ، كما يلائم الاضطراب الهائج ، بكيفية لا يكاد يكون فيها نظام . أما بحر الرمل فيناسب اهتزاز الشاعر وتثنيه في نشوته ؛ وأما بحر الطويل فيساعد على خد والوقار والإجلال »

(٢) ومهما يكن رأيا في هذه المواقف النقدية الحادة من موسيقى الشعر القديم ، وهو ما ترجته إلى مكانه من حديثنا عنها ، فإن ما يعرنا إثباته هنا أن هؤلاء النقاد ، على اختلاف بينهم وثقافتهم ، يطلقون ، كما قلنا ، في رفض هذا النظام الموسيقي من مفهوم الخليل بن أحمد له . وفي عبارة أخرى ، إنهم يتخذون من ملاحظاتهم على قصور « علم العروض » وعجزه عن رصد مقومات هذه الموسيقى في تشكيلها الداخلي والخارجي ، ومن ثم عدم إدراك قدراتها العية على التنوع والتجدد واستيعاب المواقف العية الخميرة التي كان الشاعر القديم يعيشها في بيئته المضطربة ، سببا لرفض هذا النظام الموسيقي والدعوة إلى « استكشاف » نظام آخر ، ينبت من هذا النظام التقليدي ويخرج عليه ؛

ونريد الآن أن نأخذ ، في اختصار وتركيز شديدتين ، في وصف هذه « الصيغة الموسيقية » التقليدية ، ورصد مقوماتها ووسائلها لصوتية المختلفة التي تجعل منها ، على الرغم من آراء هؤلاء النقاد فيها ، نظاما متجددا وقادرا ، بوسائله المتنوعة ، على اختزال العواطف ورصد الأحاسيس في صورتها الفردية والجماعية والتعبير عنها . وهي محاولة « وصفية » خالصة ، سوف ندخل إليها من طريق الإجابة عن سؤال يتكرر كثيرا في كتابات اللغويين والنقاد ، هو : هل عرف الشعر العربي القديم نظام « الإيقاع » ؟ وما مقومات هذا النظام إن وجد ؟ وما أصوله الصوتية التي يقوم عليها ؟

ونحتاج لوصف هذا النظام الإيقاعي ورصد أصوله الصوتية ، إلى أن نبدأ بحل معضلة « الأوزان » بتحديد مفهومها أولا ، وتفسير الصلة الحقيقية بينها وبين الموسيقى الشعرية ثانيا . فقد درج القدماء ومن تابعهم من المحدثين ، على الربط بين موسيقى البحور الشعرية وأسمائها حيناً ، وبينها وبين موضوعات القصائد التي تنظم فيها حيناً آخر ؛ فيقول حازم القرطاجني (منهاج البغاء ٢٠٥ ، ٢٦٦) مؤكدا الصلة العضوية بين الأوزان والمعاني

« ولأغراض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض ، واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم . إن مقاصد الجهد كالغمر ونحوه يناسبها عروض الطويل والبسيط ، وثمة مقاصد أخرى لها عروض الطويل والكامل ؛ أما المديد ولرمل فإنها أكثر ملائمة لإظهار الشجوة والاكتئاب وكل كلام يحاكي به الحال الشالجية ولا كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد به الحد والرحسنة ، وما يقصد به البهاء والتصميم ، وما يقصد به الصفاء والتحقيق ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويحيلها للنفوس ؛ فإذا

ومطرة يسيرة في تراث الحاهلية الشعرى تكفى لأن تكشف لنا عن ريف هذه الفصلة بين الأوران والمعاني على نحو ما يتصورها لقدامى والمحدثون ؛ فعل الرغم من أن كل قصيدة من القصائد الحاهلية منظومة في بحر بعينه يحرص الشاعر على عدم تغييره ، وأنها تتألف من مجموعة مختلفة من الأغراض ، وتعتبر عن عدد من المواقف النفسية والاجتماعية المتقابلة ، فإن موسيقى هذا البحر أو ذ - تسير طبيعة هذه المواقف المتغيرة والأغراض المختلفة ، وهذا يدل على أن الشاعر كان يوظف هذا الوزن الواحد ، الذى يلتزم بالنظم فيه من أول القصيدة إلى نهايتها ، في تنوع أبعاده الموسيقية لتساير مواقفه النفسية المختلفة . وفى عبارة مختصرة ، إن ذلك يؤكد قدرة هذا البحر أو ذاك ، من الناحية الموسيقية ، على مواجهة المواقف والمعاني المختلفة في القصيدة الواحدة ، بما يفرزه من أنغام موسيقية متجددة ، ولا يحتاج في الحقيقة إلى التدليل على صحة ماذهب إليه من قدرة « الأوزان » على تنوع الموسيقى الشعرية ؛ فقصيدة مثل معلقة امرئ القيس التى عرضنا لها فيما مضى من صفحات تأليف ، مثل غيرها من قصائد الشعر الجاهلى ، من أغراض مختلفة ، وهى مع ذلك مصوغة في وزن واحد هو وزن « الطويل » . وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع لشاعر أن ينوع ، أو لنقل أن يستخرج من هذا الوزن الثابت أبعاده وجملا موسيقية مختلفة ، تشاكل هذه المواقف النفسية المتبادلة التى رأينا الشاعر يواجهها في هذا الغرض أو ذاك من الوقوف على الأطلال وما يتصل به من أحزان ، والفرح وما يتصل به من نشوة ، والصيد وما يحدثه في نفس الشاعر من متعة ونشاط ، ووصف الليل وما يرمز إليه من خوف وترقب ، والمطر وما يعبر عنه من عنف واندفاع . وهذا التراث الجاهلى من الشعر نفسه الذى تعددت أغراضه في القصيدة الواحدة ، وتوحدت أوزانها العروضية ، قد استجاب على اختلاف الأوزان والموضوعات والمعاني ، لتلحين للمعين الحجازيين في القرن الأول للهجرة ، على الرغم مما أحدثوه في للموسيقى العربية من تطور ، واستحدثوه فيها من آلات . فابو الفرج يروى في أخبار جملة ، مثلا ، أن طائفة من المغنين وعدوا عليها في المدينة ، منهم : ابن سريج والغريض وابن مسجح وابن محرز ، ونزلوا بدارها ، وقد غروها جميعا في قصيدة واحدة قسموها فيما بينهم ، ولحن كل واحد جزءا منها ، هى قصيدة امرئ القيس ، وقد افتتحها على عادة الشعراء بالغزل في صاحبه ، فقال :

ذهبت من أحجران في كل مذهب
ولم يك حقا كل هذا التجنب
خليل عراي على أم جسد
أقص أليانات الفؤاد المعذب

هإنك إن تُنظِرا ساعة
من الدهر تفعلنى لدى أم جسد
لم ترياى كلما جئت طرقا
وجدت بها طيبا وإن لم تطب
.....

وعلى الرغم من أن القصيدة قد نظمت في بحر واحد هو « الطويل » فإن نعمات هذا البحر كانت من التنوع بحيث اتسعت للتعبير عن المعاني والمواقف المختلفة التى عرض لها امرؤ القيس ، كما اتسعت كذلك لأساليب هؤلاء المغنين وأدواقهم وإمكاناتهم الصوتية والفنية المختلفة في تلحين هذا الشعر القديم وغنائه . وفى رواية الأعراس لقصة اجتماع هؤلاء المغنين بدار جملة ، وتنافسهم في غناء القصيدة ، مايدل على أن كلا منهم قد فتن القوم بروعة لحنه وجمال صوته وعذوبة موسيقاه ؛ ولعلنا نستطيع أن نحيرى العزل الذى افتتح به الشاعر قصيدته ، وهى الأبيات السابقة التى غنى فيها ابن سريج ، والمقطوعة التالية التى غنى فيها ابن محرز ، بين نعمين ينيشان في موسيقى المقطوعتين اثنتائى ؛ فهو بقول واصفا سرعة فرسه :

فللسوط الحوب وللساق ذرة
وللزجر منه وقع أخرج مهذب
فأدرك لم يجهذ ، ولم يبيل شدة ،
بمر كخزروف الوليد المشقب
تذب به طورا ، وطورا تسره
كذب البشير بالرداء المهذب
إذا صاحرت الدف أو صلت صولة
ترقب منى غير أدل ترقب

وتتميز أبيات الغزل ، كما هو واضح ، ببطء موسيقى . ذلك أنها تحلو من التقسيمات والمقابلات التى تكثر في الأبيات التى يصف فيها سرعة فرسه ، وما يحدثه به من الضرب بالسوط والزجر بالساق لينطلق في إثر صيده سريعا محدرا كالخيل في عنفه وشدة . وهذا البطء الموسيقى ، أو لنقل تنابع المدات والسكتات في أبياته الأولى ، نابع من هذا الجو النفسى الخاص الذى يفرسه عليه هذا الهجران ، والذى يحمله على التأمل الهادئ في حالته وظروفه ، ويجعل من حديثه إلى أصحابه ، حديث شاك حزين ملح في شكواه . ومثل هذا النعم الموسيقى سطه ورناته وشجته ، يغلب على المقدمات العزلية في قصائد الشعر القديم ، تلك المقدمات التى يقف فيها الشعراء على أطلال الأحبة ، يذكرون أيامهم ، ويعنون أحزانهم . وعلى العكس من ذلك فقد تبع وصف الشاعر لخصانه من موقف مختلف ينم عن شعفه بالحياة وإقباله عليها . وهو لذلك يرى في

حصانه مجرد وسيلة تحقق هذا الشغف ، وتبلغه تلك الغاية .
ومن ثم فقد طبع الشاعر موسيقاه في هذه الأبيات بطابع العف
والاندفاع لتستوعب بذلك صممه واندفاعه ، وقسوته على حصانه
قد نبعت هي كذلك من حاجته إليه في بلوغ غايته ، وهي تحقيق
لدته بمطردة هذه الحيوانات الوحشية وصيدها ، وكأنه كان
لا يريد أن يموت شيء من منع هذه الحياة !

وفي رواية أبي الفرج كذلك ما يدل على أن جملة قد غطنت إلى
هذا التنوع في الألحان التي توافرت للمعنيين من خلال غنائهم
لأبيات من قصيدة واحدة نظمت في بحر واحد ، هو الطويل ؛
فقد روى أنها قالت في المعاصرة بين أصواتهم المختلفة : « كلكم
محسن ، وكلكم مجيد في مفاهيد ومذهب . أما أنت يا أبا يحيى
فتضحك النكل بحسن صوتك ، ومشاكلته للنفس . وأما أنت
يا أبا عباد فتسبح وحدك بجودة تأليفك وحسن نظمك مع عنوية
غنائك ، وأما أنت يا أبا عثمان فذك أولية هذا وفضيك . وأما
أنت يا أبا جعفر فمع اختلافك تصلح ، وأما أنت يا أبا الخطاب
فلو قدمت أحدا على نفس لقدمتك ، وأما أنت يا مولى العبلات
فلو بدأت لقدمتك عليهم جميعا ! ثم سألوها جميعا أن تغنيهم لحنا
كما غنوا ، فغنتهم بيتا لا يرى القيس وأربعة أبيات لمختلفة
هي :

خليل مراً بي هل أم جندب
أفتر لبنات الفؤاد كالعنب
ليالي لا تبلى نصيحة بيننا
ليالي حلوا بالستار فغرب
مبهتلة كان أنفاسها حلها
على شادن من صاحبة مترب
هال كاجواز الجراد ولؤلؤ
من القلقى والكببس الملوب
إذا الحم الراشون للشرب بيننا
تبلغ ومن الحب خير المكذب !

لكلهم أقروا لها وفصلوها (٤) .

وهذا كله : اتساع الوزن الواحد لأغراض القصيدة
المختلفة ، وتنوع موسيقى هذه الأغراض ، واستجابة هذا الوزن
لذاهب الملحنين وأدواتهم ، وأصوات المغنين وإمكاناتهم ،
وأذواق المستمعين وعواطفهم المتباينة ، يؤكد ما ذهب إليه من
قدرة هذه الأوزان على مواجهة عواطف الشعراء المتغيرة مواجهة
موسيقية حصة ومتغيرة أبدا ، وذلك بحلق ألوان من الموسيقى
الشعرية في القصيدة الواحدة ، لها القدرة على إحداث تأثيرات
متباينة في قراء هذا الشعر ومستمعيه ، على نحو يجعل منها بحق

آلات موسيقية مختلفة الأنواع ، مثل غيرها من الآلات الحقيقية ،
يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها ، كل حسب إمكانياته
الفنية وقدراته على الخلق والإبداع ، هذا التراث الذي لا يمد
ولا يتوقف عن التطور والتنوع ، من الموسيقى الشعرية . كما
يؤكد في الوقت نفسه ، زيف هذه الآراء التي تربط بين الأوزان
نفسها ومعاني القصائد وأغراضها ، على نحو ما رأينا في أقوال
القدامى والمحدثين ؛ وهو زعم يسطه تنوع أغراض القصيدة
واختلاف معانيها وتباين مواقف الشعراء النفسية فيها ، وصيغة
هذا كله في بحر واحد يتنظم القصيدة من أولها إلى آخرها - كما
رأينا . وليس هذا الذي نقوله شيئا جديدا على النقد الحديث
حقا ؛ فقد تردد ، بصورة أو بآخرى ، في كتابات اثنين من كبار
النقاد المعاصرين هما : الدكتور عبد القادر القط والدكتور عز
الدين إسماعيل ؛ فقد أدار الدكتور القط مناقشة خصبة حول
الأوزان التي نظم فيها عمر بن أبي ربيعة أشعاره ، وانتهى من
حلال إحصاء طريف ، إلى تأكيد هذه الحقيقة المردوجة ، وهي
أن عمر بن أبي ربيعة كان يؤثر في نظم قصائده الغزلية البحور
الطويلة على ما عداها من البحور القصيرة ، وأن « الطويل » من
أكثر البحور دورانا في شعره (٥) ؛ وفي هذا ما يهدم الفكرة الشائعة
عن إثمار عمر للبحور القصيرة وبجزوات البحور الطويلة ،
لصلاحيته هذا اللون من الأوزان ، دون غيرها ، لصياغة
القصائد العاطفية صياغة موسيقية تلائم عواطف المحبين وأذواق
المغنين ؛ كما تفهم هذه الصلة التي يقيمها النقاد بين الأوزان
والمعاني ، والتي تحمل - كما رأينا - لكل وزن وظيفة معينة .
ويتهى الدكتور عز الدين إسماعيل ، من خلال ما سبقه من
أمثلة كثيرة اتفقت لأوزانها واختلفت موضوعاتها ، اختارها
اختيارا من الشعر القديم والحديث ، إلى أن الأوزان في صوره
المجردة لا تحتل أية دلالة عاطفية يمكن أن نحملها عليها ؛ وقد
أيد رأيه بأمثلة أخرى من الشعر الذي تنفخ موضوعاته وتختلف
أوزانه ، منها أن ابن الرومي ، حين فقد ابنه ، رثاه بقصيدة من
البحر الطويل ، على حين عبرت السكة عن فجيعتها بوفاء أبيها
في بحر قصير جدا .

(٣) وسلمنا هذا المفهوم الذي انتهينا فيه إلى تعريف الأوزان
بأنها ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن
يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنعام ، تختلف
وتماوت باختلاف قدرات الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية ،
إلى وصف هذا النظام الموسيقي وتحديد عناصره الأساسية ،
ورصد وسائل الشعراء في تلوين أنعماء وتنويعها ليجمعوا منه في
كل قصيدة ، بناء موسيقيا خاصا تتكامل جريئاته وتتآلف عناصره
لتعبر عن هذا الموقف أو ذاك

ويحق لي أن أقدم بين يدي هذه المحاولة تحمطا يتمثل في أنها

نسميها حركات (الفتح والضم والكسر) في صلب الكتابة العربية، في الوقت الذي نكتب الطويل منها (الألف والواو والياء) . ومن ثم لم يفتن الخليل «إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحروف الصائت الذي توضع فوقه كحركة، مقطعا تاما مستقلا» . والسبب الثاني، أن اللمة العربية، مثل غيرها من اللغات السامية، تغلب فيها الحروف الصائتة، مما جعل الخليل يظن أن التسايع إنما يقع في الحركات والسكنات وينتهي إلى القول بأن قصور عروض الخليل لا يبنى أن يجيب هنا الحقيقة اللغوية التي تصدق على كل اللغات، وهي أن «المقطع» الصوتي هو وحدة الكلام

ويخلص الجزء الثاني لوصف النظام الموسيقي لشعر القديم الذي يراه نظاما معقدا يعتمد على أساسين هما : «لَكم» و«الإيقاع» . و«الكم» هما ليس كم لمقطع ولكنه «كم التعاميل» ذلك أن المقاطع تتعرض، بسبب ما يدخل عليها من زخافات وعمل، لنقص؛ الأمر الذي يستحيل معه تحقيق هذا الأساس الكمي بصورة صوتية صحيحة .

ويتحقق الأساس الأول لموسيقى الشعر وهو «الكم» من خلال وحدات زمنية متساوية أو متجاورة، هي «التعاميل» وتتكون التعاميل من أربعة أنواع من المقاطع الصوتية في اللغة العربية هي :

- ١ - مقطع قصير مفتوح ؛ ويتكون من حرف صامت وحرف صائت طويل (ألف أو و أو ياء - حروف اللين) مثل «كا» في كلمة كانت .
- ٢ - مقطع طويل مزدوج - ويتكون من حرف صامت وحرفين صائتين مثل : «بي» في بيت .
- ٣ - مقطع معلق ، ويتكون «من حرف صامت» ، ثم حركة حرف صامت آخر مثل : «تن» في بيت (بالتون) ؟

والحرف الصائت في هذا المقطع قصير دائما في اللغة العربية ، وليس له استثناء إلا في حالات محددة ؛ أهمها حالات الوقف على الاسم المثنون مثل : «نار» ، وكذلك الوقف في جملة المثنوية والجمع مثل : محمدان ، وعلمون . ومن هذه الحالات من الوقف يخرج المقطع الرابع وهو :

- (٤) مقطع طويل معلق حرف الصائت طويل ، مثل «سار» ، و«ناد» و«دون» في المثنوي والجمع لكلمة «محمد» .

أما الأساس الثاني ، وهو «الإيقاع» rhythm فينتج عما يسميه الدكتور مندور بتردد «الارتكار» ؛ ويعني به الصعق الذي يقع

دراسة وصفية خيالية ، تأسست على ملاحظات اللغويين والعروضيين القدامى والمحدثين من ناحية ، وما استخلصناه من تحليلنا لبعض النماذج الشعرية القديمة من ناحية أخرى . وتظل نتائج هذه الدراسة ، لذلك ، محصورة في إطارها الحقيقي ، وهو أنها دراسة نظرية ، لم تعتمد ، بطريق مباشر على الأقل ، على أية تجارب معملية أو مقارنات لغوية سامية ، إلا في حدود ما استقيناه من بعض المصادر الحديثة ، وهي على كل حال قليلة . ومن ثم فإن قيمة هذه المحاولة من الوصف والتحليل ، سواء أصبحت نتاجها أم لم تصبح ، تتركز في إثباتنا على وجود نظام موسيقي معقد لشعر القديم غير نظام الخليل العروضي ، لا يقل في رقيه وتنوعه وقدرته على التطور المستمر ، عن مثيله في أية لغة شعرية حديثة ؛ وأنه قد آن الأوان لأن يأخذ اللغويون العرب المحدثون في محاولة الكشف عن هذا النظام وغيره من الأصول الصوتية للغة العربية عن هذين الطريقتين اللذين لا ثالث لهما : التحليلات المعملية والمقارنات السامية .

ويعد الدكتور محمد مندور رائد أول محاولة علمية لتحليل موسيقى الشعر العربي القديم ورصد مقوماتها «عن طريق سلسلة من التجارب المعملية الدقيقة التي قلم بإجرائها في محفل الأصوات بباريس في أثناء وجوده في فرنسا للدراسة في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٣٩ . وقد نشر ملخصا لهذا البحث الذي لا يزال مخطوطا إلى اليوم في مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية (العدد الأول سنة ١٩٤٣) ، ثم عاد فأشار إلى النتائج التي توصل إليها في مقالة له عن موسيقى الشعر العربي نشرت مرتين : الأولى في مجلة «الرسالة» والثانية في كتابه «في الميزان الجديد» ، وقد تأثر كثيرون بهذه الدراسة التي نشرت نتائجها ملخصة في المجلتين المذكورتين ، ولكنهم صمتوا عن الإشارة إليها أو ذكر اسم صاحبها ، ومع ذلك فلم يصف أحد شيئا جديدا إلى النتائج التي توصل إليها الدكتور مندور ، ذلك أنها ثمرة تجارب معملية ، على عكس الآراء الأخرى التي تأسست على فروض نظرية وجدلية .

وتتألف هذه النظرية الصوتية في تفسير الشعر العربي القديم من جزئين : الأول : خلاص بوصف «عروض الخليل» ؛ ويذهب فيه إلى أن «الخليل قد وضع حقيقة أساسية في الشعر العربي لا يستطيع أن نخفلها ، وهي انقسام كل بيت إلى تقاعيل متساوية ، كما هو الحال في الرجز والمزج وغيرها ؛ وتفاعيل متجاورة ، (التفعيل الأول يساوي الثالث ، والثاني يساوي الرابع) كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرها » . وهو يرى أن عيب هذا العروض يتركز في أن الخليل لم يكتشف الوحدة الصوتية التي يتألف منها الكلام ، وهي «المقطع» ؛ وذلك لسببين : أحدهما عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة التي

على المقاطع ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن ، وهو ما يعرف في كتابات اللغويين العرب المحدثين بـ « السبر » .

وقد قام الدكتور مندور ، لتحديد مواضع الارتكاز على المقاطع الصوتية في البناء الموسيقي للشعر ، بتحليل ثلاثة من السور الشعرية ، اثنان منها من البحور متجاوبة التساعيل (الأول يساوي الثالث ، والثاني يساوي الرابع) هما : الطويل والوافر ، والثالث وهو البسيط ، من البحور متساوية التساعيل . وقد انتهى إلى استخلاص النتائج الآتية :

أولاً : أن التساعيل المزججة قد تساوى كمها في النطق كم التساعيل الصحيحة ، بل زاد عليها في بعض الأحيان . كما أن فروقا واضحة في الكم قد ظهرت بين التساعيل المتساوية . وهو يفسر ذلك (المسارة والزيادة) بعمليات التعويض التي تقوم بها عند قراءة الشعر بطريقة آلية ، وهو تعويض يحدث بطرق مختلفة : منها تطويل حرف صامت بشرط ألا ينتج عن ذلك لبس بأن من قلب الحرف القصير بطبيعته اللغوية إلى حرف طويل ، ومنها مد النطق في حرف صامت متماداً . . . ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف أو كحرف الانفجار . ومعنى ذلك أن الزخافات والعدل لا تغير شيئاً في كم التساعيل عند النطق ، وهي لذلك لا تكسر الوزن .

ثانياً : أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل ، فإذا كان التفعيل قصيراً (مثل فعولن) وقع عليه ارتكاز واحد ، ومكانه المقطع الثاني منه . وأما التفعيل الكبير (مثل مفاعيلن) فيقع عليه ارتكازان : أحدهما أساسى على المقطع الثاني ، والآخر ثانوى على المقطع الأخير .

ولا تكاد تختلف النتائج التي توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس ، فيما بعد ، عن هذه النتائج في شيء إلا فيما يتصل بمصدر المقاطع ومكان وقوع النبر عليها ، فبينما يتخذ مندور من التفعيل في الوزن مصدراً للمقاطع الصوتية التي يقع عليها الارتكاز ، يجعل إبراهيم أنيس من الكلمة أساساً لهذه المقاطع ، ويوقع النبر على مقاطعها بترتيب عكسي ، يجعل منها مقياس غير دقيقة ؛ ذلك أنه لا وجود للكلمات في الوزن الشعري ، لأنها تتحلل إلى مقاطع صوتية في بناء تتداخل فيه الكلمات بعضها مع بعض تداخلاً صوتياً تعقد فيه كل كلمة وجودها الصوتي المستقل ؛ ومن ثم فإن تحديد النبر على مقاطعها في هذه الصورة المستقلة يعنى « حللها » من هذا البناء الصوتي المترابط .

(٤) ولكن هذه المحولة الخصب ، على الرغم من جدتها واعتمادها على وسائل معملية حديثة ، لا تقدم لنا وصفاً صوتياً دقيقاً وكاملاً إلا لوجه واحد من موسيقى الشعر العربي القديم ،

هو « الموسيقى الخارجية » ؛ أما الوجه الآخر ، لدى بشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة ، ويحقق لها تنوعها وتجدها وانفلاتها من أسر هذه « السيمتري » المتمثلة في أطر الأوزان المعروفة ، ومعنى به « الموسيقى الداخلية » ، فم يظهر معناية الدارسين من القدامى والمحدثين ، إلا في إطار بعض الملاحظات النوقية العامة التي تقع عليها في كتاباتهم ومع ذلك فإن لدينا مصدراً قديماً أصيلاً لهذا النوع من الملاحظات ، التي جاءت فيه وليدة ذوق فردى ، ولكنها بسيت في إطار هذا الذوق الفردي نفسه بناءً جمالياً خاصاً ، نحويًا وبلاغياً ، يجعل منه عدلاً علمياً رائداً ، نعى به كتيب عبد القاهر الجرجاني « دلائل الإعجاز » ، وه أسرار البلاغة » ، الذين يؤلفان بميلاتها المتنوعة ، وتحليلاتها الخصب ، نظرية متكاملة في النظم ، تجمع في صيغتها النقدية بين سائر الأنبياء لحنونة واللغوية والبيانة والصرفية في النص الذي يدرسه ، تدث التي تؤلف بتكاملها هذا الانسجام الصوتي الذي اصطلحنا على تسميته بـ « الموسيقى الداخلية » . ومن ثم فإن أية متبعة وأعية لتجميع هذه الملاحظات وتصنيفها في « كل » عام من شأنها أن تفك مغاليت هذا النظام الصوتي الذي يجمع بين الإيقاع والكم ، وتكشف عن أسرارها ، وهو عمل يحتاج إلى دراسة مستقلة لا أض أننا قادرون عليها الآن .

ويتبقى أن نتخلل أية محاولة لرصد أصول « الموسيقى الداخلية » للشعر القديم والحديث عن سائر الظواهر الصوتية الأخرى التي تحدثها القراءات المختلفة (أى الطرائق الفردية في إنشاد الشعر) ، وما ينطوي فيها من ترنيم وتجويد وتنوع في غناء المقاطع الصوتية المختلفة ؛ فهي وليدة لهجات وأذواق خاصة ولا صلة لها ألبتة بالبناء الصوتي الحقيقي للغة من حيث إنه نظم مثل غيره من أنظمة اللغة الأخرى ، محكوم بقواعد ثابتة لا تتغير إلا في ضوء قانون التطور العام الذي يحكم اللغات بعامة وإعمال هذه الظواهر الصوتية الطارئة بقصى بنا إلى ملاحظة إطارين موسيقيين متنازعين في القصيدة لواحدة ، ينشأ أحدهما من طبيعة الوزن الذي يروق للشاعر ، لسبب أو لآخر ، أن ينظم فيه قصيدته ، بتعاقبه المتجاوبة أو للتساوية . وهذا الإطار الصوتي من أوضح العناصر الموسيقية في القصيدة ، وأكثرها دوراً في كتابات النقاد ، مع أنه ليس أهم هذه العناصر كما سوف نرى . ويحتاج هذا الإطار الوزني ، لكي يؤدي وظيفته ، إلى أن يملأ الشاعر أدراجه من التساعيل المختلفة معاصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته .

وينشأ من هذه العناصر اللغوية التي يتخيرها الشاعر تقييد ، الإطار الثاني الذي يتمثل في النظام الصوتي الخاص للوحدات اللغوية والنحوية والصرفية والأسلوبية ، تلك التي يؤلف منها

بناء القصيدة الدعوى . وهو بناء يختلف من شاعر إلى آخر ، لاختلاف طبيعة التشكيل الصوتي لهذه الوحدات اللغوية نفسها ، وتفاوت قدرات الشعراء ، واختلاف أذواقهم ، وتنوع معاجهم اللغوية .

ومن الواضح أن كلاً من هذين الإطارين يحرص على تثبيت مقوماته الصوتية حتى تظل له شخصيته المتميزة ، ولا تفقد ماهيته الموسيقية أو اللغوية بفساد تشكيكه الصوتي ، وهذا هو معنى قولنا إن القصيدة القديمة محكمة ، من الناحية الصوتية ، بإطارين يتنازعان موسيقياها : إطار الوزن (أو البحر العروضي) ، وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية الخاصة . ومهمة الشاعر الحق ، أو فنقل عبقرته ، موكولة إلى قدرته على « مصالحة » هذين الإطارين بما يقيمه من علاقات وشائج فنية خاصة بينهما ، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية ، والمشاركة في بناء « الشخصية الموسيقية » للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى . أما حين تقصر « عبقرية » شاعر ما عن تحقيق هذه « مصالحة » الصوتية ، لعدم قدرته على خلق علاقات وتأليف وشائج ، فإن ذلك يعنى هزيمة أحد الإطارين الوزن العروضي أو التشكيل اللغوي ، الأمر الذي يضطر الشاعر إلى التسليم بواحد من شيئين : سلامة الوزن ، أو صحة الوحدات اللغوية ، وهو ما يسميه اللغويون بـ « الضرورة الشعرية » وقد كثرت هذه الضرورات في قصائد الشعر القديم كثرة واضحة حملت ابن هشام على القول بأن « الشعر نفسه ضرورة » ، كما حملت ابن جني على اعتبارها رخصة عقلية تعكس قدرة الشعراء على التصرف في اللغة أكثر مما تعكس ضعفهم وهجزهم عن مثل قواعدها ، على نحو يجعل منها نوعاً ما من التطور اللغوي واللغوي والعروضي الذي يتحول ، لكثرت واطراد وروده في قصائد الشعر ، بمرور الزمن ، إلى صيغ « صحيحة » تفرض نفسها على النظام اللغوي والموسيقى ، وبذلك يصبح التحريف اللغوي في الشعر من وسائل التطور اللغوي الكثيرة ، تلك التي تطرد في جميع اللغات بلا استثناء . ولعل في هذا ما يفسر صمت مسيوه من ذكر لعط « الضرورة » في مواضعها المختلفة في « الكتاب » ، واعتراضه أن الشعراء لا يضطرون لشيء إلا وهم يحاولون به وجها . وهو تفسير للضرورة الشعرية قد غلب على آراء النحاة الآخرين الذين يرون « أن الضرورة لا بد أن تكون إما رجوعاً إلى أصل غير مستعمل ، أو تشبيهاً بجائر » .

وبصرف النظر عن اختلاف آراء القدماء حول قول لصروات الشعرية أو رفضها ، فإن الذي يميّز إثباته ها هنا وليدة هذا « التنازع » المستمر في القصيدة الشعرية بين هذين الإطارين الصوتيين . وفريد الآن أن ندخل إلى عالم الشاعر الفني

كما تشخصه هذه المحاولات من المصالحة الصوتية لكشف ، قدر ما نستعينا به قدرتنا وحيرتنا ، عن بعض الوسائل التي كان الشاعر القديم يخلق بها وشائج ، ويقيم علاقات بين تشكيلات البحور الشعرية وأبنية الوحدات اللغوية عن اختلافها وتنوعها ونختار من هذه الوسائل المتوعة اثنين من العناصر نكثر الإشارة إليهما في كتابات القدماء والمحدثين عن موسيقى الشعر العربي ، القديم والحديث ، هما :

التكرار وما يتصل به من التقطيع الصوتي ، وأصوات اللين .

(١) وعلى الرغم من أن التكرار منبع « الإيقاع » في موسيقى الشعر ، فقد اتحد النقاد المحدثون من وروده في مقياس التحليل العروضية ، موضوعاً للهجوم على موسيقى الشعر العربي القديم ، ووصفها « بالسمثرية » والرقابة والعجز عن استيعاب أحاسيس الشعراء وعواطفهم المتنوعة ، على نحو ما رأينا فيها نقلناه من نصوص نقدية . ونسأل : هل كان التكرار كذلك ؟ ونحتاج ، للإجابة عن هذا التساؤل ، إلى أن نفرق بين نوعين من التكرار يخلط بينهما النقاد خلطاً ورتطهم ، فيما نعتقد ، في هذه الأحكام الصية الظالمة التي وصفوا بها موسيقى الشعر القديم ، هما التكرار الصوتي الذي يحفظه الشعراء بانتقاء المقدرات واستخدام الأبنية اللغوية المختلفة استخداماً خاصاً ، والتكرار العروضي الذي ينشأ من طبيعة البناء الصوتي للأوزان التي تنحل إلى « تقاعيل » ، والتفاعيل التي تنحل إلى « مقاطع صوتية » .

ومن المعروف أن لكل لغة نظاماً صوتياً خاصاً في اشتقاقاتها ، ولكن اللغات جميعاً على اختلاف أبنيتها وتباين خصائصها ، تشابه أنظمتها الصوتية في خاصية معينة ، هي التكرار ! ومعنى ذلك أن اللغة العربية وشعرها ليسا بدعاً في هذه الظاهرة الصوتية دون غيرها من اللغات والأشعار الأخرى . ومن النعسف أن نخلع على موسيقى هذا الشعر خصائص صوتية بمقاييس أو أدوات قاصرة ، ابتدعناها ابتدعاً لتعاوننا على وصفها والكشف عن مقوماتها . ونسارع فنضرب ، دون الدخول في تفاصيل دقيقة ، أن مراجعة النظام الصرفي في اللغة العربية ، تطلعنا على هذه الحقيقة اللغوية ، وهي أنها تتألف من مجموعة ضخمة من « الأصول الثابتة » المبهمة ، في شكل كلمات مبنية من « الأصوات » وحدها ، يمر كل أصل منها من معنى عام ، تخرج منه في إطار هذا المعنى العام منه ، مشتقات تعبر عن حالات مختلفة من الاستعمال . وفي عبارة أوضح ، إن هذا « الأصل » « ذو واقع لغوي حقيقي مكون من : « دال » ، هو مجموعة أصوات معينة ، ومذلول : هو المعركة العامة المرتبطة بهذه المجموعة من الأصوات » (٢) .

الرتابة التي تصاحب التكرار عادة . وقارىء الشعر الجاهل بخاصة والقديم بعامة ، يلاحظ أن الشعراء كانوا يحرصون على كسر حدة هذا التكرار الذي يفرضه عليهم بحر القصيدة وأسيئها اللغوية ، بحلق صيغة أخرى مركبة منه . أو بعبارة أوضح ، فإن هؤلاء الشعراء عمدوا إلى إبطال رتابة التكرار بتوزيع التكرار نفسه ، وذلك بإحداث أصوات بعضها تتكرر في كل بيت على حدة ، فتخلق في داخله « جناساً صوتياً » من ناحية ، وتختلف من بيت إلى آخر فتحلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى ، ما يصح أن نسميه « طباقاً صوتياً » من ناحية أخرى .

وقد حقق الشاعر القديم هذا « التكرار الصوتي » المركب في أشكال ثلاثة : أولها تكرار حروف بعضها في كل بيت شعري على حدة ، وثانيها تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً صوتياً خاصاً ، ويتمثل الشكل الثالث لهذا « التكرار المركب » في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروي . وكان الشعراء كثيراً ما يجمعون بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد ، وبذلك نحقق لهم خلق صيغة صوتية مركبة ، أبطلوا فيها التكرار بتكرار آخر كما قلنا !

(٢) وتلعب «الصوائت» أو «أصوات اللين» في إثراء موسيقى الشعر الجاهل وتنويعها دوراً لا يقل في أهميته وأثره عن دورها في اشتقاق الأبنية الاسمية والفعلية على نحو ما رأينا ، وهو دور نستطيع أن نتيه من طريقة الأعشى في استخدام هذه الأصوات ، فقد كان من أكثر الشعراء القدامى اعتماداً عليها في تنويع موسيقاه ، وتخليصها من هذه الرتابة الصوتية التي قلنا إنها فرضت على قصائد الشعر القديم فرضاً .

ويعود اختيارنا للأعشى إلى حقيقة أنه من أكثر الشعراء عناية بتعقيد الموسيقى في أشعاره ، وأرفعهم إحساساً بوقعها ، وأقدرهم على توثيق الصلة بينها وبين معانيه ومواقفه النفسية المختلفة في قصائده ، وقد عرف عنه القدامى ذلك فلقبوه بـ «صاحبة العرب» ، وقالوا إنه سمي بذلك لذكره «الصبح» في شعره فقال :

ومستجيب لصوت الصبح نسمعه

إذا نرجع فيه القيسه الفضل

وقيل إنه سُمي بذلك لأنه كان يعني في شعره ! وقيل إن هذا اللقب يعود إلى قورططعه وحلية شعره بحيث يحيل لعمره ، إذ أنشد شعره ، أن آخر ينشد معه^(٨) . وبصرف النظر عن صحة هذه الآراء في تفسير لقب الأعشى أو عدم صحتها ، فربما أمام حقيقة بعينها ، هي أن شعر الأعشى قد حُفِرَ بين القدماء بخاصية صوتية حملتهم على تقديمه على غيره من شعراء

وبعينا هنا دون أي شيء آخر ، أن نتعرف طريقة اللغة في استنبات هذا العيص من المشتقات من هذا الأصل الثابت أو دالك . ويظهر لنا من استقراءات اللغويين أن هذه الأصول المبينة من الصوائت وحدها ، تتوزع في ثلاثة أنواع يومية وجودها إلى حقيقة تاريخية وتطورية بعينها .

أصول ثنائية ، وهي التي تتألف من صائتين ، وصددها في اللغة العربية قليل قليلة ملحوظة ، فلا تزيد في عددها على سبع وثلاثين كلمة هي ذاتها أصولها ، وأصول ثلاثية الصوائت ، وتشكل الجانب الأكبر من المفردات اللغوية . أما النوع الثالث ، فهو أصول رباعية الصوائت ، وعلى كثرة ما تسجله المعاجم منها ، فإن ما يرد منها في النصوص العربية القديمة قليل جداً . فالقرآن الكريم ، مثلاً ، لم يستخدم من الأصول الرباعية سوى « خمسة عشر أصلاً » . . . في مقابل ١١٦٠ أصلاً ثلاثياً^(٩) . والحقيقة التاريخية والتطورية التي قلنا إن هذه الأصول تعكسها ، تتمثل في أن اللغة العربية قد مرت عبر تاريخها الطويل بثلاث مراحل متميزة . الأولى بدائية ، كانت أصول اللغة فيها أصولاً ثنائية ، والثانية متطورة ، وقد غلبت فيها الأصول الثلاثية على الثانية ، فقفزت عليها أو كادت ، أما المرحلة الثالثة فهي تلك التي لاتزال تمشيها اللغة العربية ، وهي مرحلة أخذت الأصول الرباعية فيها تتسلل إليها ولكنها لم تستطع بعد أن تغلب على الأصول الثلاثية التي استقرت فيها منذ وقت طويل مضى .

وبصرف النظر عن صحة هذا الاستنتاج أو عدم صحته ، فإن مقارنة هذه الأصول بعضها ببعض من ناحية ، ومقارنة مشتقات كل أصل منها بهذا الأصل نفسه من ناحية أخرى ، تسلمانا إلى حقيقة أن الانتقال من الثاني إلى الثالث ، ومن الثالث إلى الرباعي ، واستنبات هذه الصيغ الاشتقاقية الكثيرة ، قد تحققت بفضل ما يعرف بـ «التحويلات الداخلية» في الصيغة الاسمية والفعلية ، وهي تحولات تعتمد في أساسها على « التكرار » الذي تخلفه بوسائل مباشرة أحياناً ، هي التضعيف وتكرار صوائت الأصل ، ووسائل غير مباشرة أحياناً أخرى ، هي الإلصاق (السوابق واللواحق) والمصونات (أي أصوات اللين) ، وهو تكرار مركب يقع أحياناً في بنية الصيغة الاسمية أو الفعلية ذاتها ، كما يقع في كل الأحيان ، بين مشتقات الأصل لواحد جميعها . ومعنى هذا كله أن « التكرار » من الظواهر الأساسية في اللغة العربية ، سواء فيما يتصل ببناء الأصول أو استنبات المشتقات ، ولا نظن أن الشاعر القديم كان يستطيع أن يهرب من مواجهة هذه الحقيقة اللغوية إلا بالحرب من لعمري العربية إلى غيرها من اللغات ! وعلى العكس فقد نجح في أن يحقق من هذا « التكرار » تنوعاً موسيقياً بديعاً ، يعلو على هذه

الجاهلية ، هي تلك المعنوية الموسيقية التي تحيل لقارىء شعره أن آخر ينشد معه . ولعل في هذه المعنوية ما يشي بصلة ما بين موسيقى الأعشى وفتته بأصوات اللين في أشعاره ؛ فليس عبثا أن ينسب القدماء إلى الأعشى معرفته بالغناء ، وحرصه على غشيان مجالسه ، وإكثاره من أصوات اللين في قصائده .

وتنحصر أصوات اللين في نوعين من الأصوات : الأولى ، أصوات اللين القصيرة ؛ وتنشأ من ثلاث حركات هي : الضمة والكسرة والفتحة ؛ والثانية ، أصوات اللين الطويلة ؛ وتنشأ من ثلاثة حروف هي ألف المد ، وياء المد ، وواو المد .

ومن الواضح أن الفرق بين هذه الحركات وتلك الحروف ليس سوى فرق كمي ؛ ذلك أن ألف المد ليست سوى فتحة طويلة ، وواو المد ضمة طويلة ، وياء المد هي كذلك كسرة طويلة ، وفي ذلك يقول ابن جني (سر صناعة الإعراب : ٦٥) :

«اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين وهي الألف والواو والياء ؛ فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهي : الفتحة والكسرة والضمة ، وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة ، وقد كانوا في ذلك على طريقة مستقيمة . ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف تواتر كواصل ، قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الميمزة والحرف المدغم نحو : يشاء ، دابة ، وهن في كلا الموضعين يسمين حروفا كواصل . فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغارا بأبعد في القياس منه . ويدل ذلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشعرت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه» .

وفي كلام ابن جني ما يدل على وعيه المبكر بتلك الحقيقة الصوتية التي أثبتتها المعامل اللغوية الحديثة ، وهي أن أصوات اللين ، الطويلة والقصيرة ، ليس لها في ذاتها طول (زمن) صوق محدد ، ولكن أطوالها الزمنية تتغير ، طولا وقصرا ، بتغير طبيعة البناء الصرقي للمفردات التي تدخل في بنائها من ناحية ، ومكان هذه المفردات في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه من ناحية أخرى . وقد كان لهذه الخاصية الصوتية التي تميز «أصوات اللين» من غيرها من أصوات اللغة الأخرى ، أثره وأهميته في موسيقى شعر القديم ؛ فقد استغلها الشعراء القدماء استغلالا واسعا .

في تنوع موسيقى قصائدهم ، والملاءمة بينها وبين مواقعهم الشعورية المتغيرة ، وما ينشأ عنها من معان وصور . وفي احصاء ، إن الشعراء القدماء قد وظفوا أصوات اللين توطيها فنيا خاصا يجعل من البناء الصرقي والموضوعي والشكلي لكل قصيدة وحدة متكاملة ذات خصائص فنية وصوتية جديدة . ولعلنا نذكر الآن أن دخول «أصوات اللين» في بناء التفاعيل العروضية قد جعل منها أبنية صوتية معقدة ومتجددة ؛ فليس للحركة والسكون اللذين يدخلان في بناء التفاعيل أطوال ثابتة ، لا في ذاتها ولا في مواقعها من أبيات القصيدة وأغراضها المختلفة كما قلنا .

ولا يتسع المجال هنا لدراسة هذه الظاهرة الصوتية ، ظاهرة أصوات اللين ، دراسة تجريبية معمقة تكشف عن دورها في تنوع موسيقى الشعر القديم . ومن ثم فسوف نكتفي بتقديم دراسة وصفية لثلاث مفردات من شعر شاعر جاهل كان مولعا باستغلال أصوات اللين في بناء موسيقى أشعاره ولما حمل القدماء على تلقيه بصناعة العرب ، هو الأعشى^(٩) ؛ فيروى أبو الفرج عن يونس قوله ، حين سئل : من أشعر الناس ، أنه قال : ولا لومي إلى رجل بعينه ، ولكني أقول : امرؤ انفس إذا غضب ، والناهية إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب ؛ كما يقول عنه ابن رشيقي ، إنه يجيل للمرء إذا أنشد شعره أن آخر ينشد معه !

وتدخل إلى هذا الوصف بملاحظتين هامتين على موسيقى الأعشى كما تشخصها أشعاره التي صحت نسبتها إليه ؛ هما أنه قد انصرف ، في أكثر قصائده ، إلى العناية بصوت بعينه من أصوات اللين ، هو «ألف المد» أو الفتحة الطويلة كما يسميها القدماء ، كما حرص في كثير من قصائد المديح والهجاء على إثارة القوافي المطلقة التي كان يعطيها مطا ، والربط بينها وبين «ألف المد» ربطا خاصا . ومعنى ذلك إذا صح ما نذهب إليه من الوصف والاستنتاج ، أن الأعشى كان يقيم صلة صوتية بين معاني شعره وموسيقاه ؛ وأن هذه الصلة قد أثمرت ، كما تدل أشعاره ، نوعين من الموسيقى : بطيئة وسريعة ، كما يوظف كل نوع منها في موضوعات ومواقف معينة . ولعل في هذه الأبيات التي نجتزئها من قصيدة له طويلة في المديح ، يصف فيها ولعه مشرب الخمر وأثرها في نفسه ، ويصف أحد مجالسها التي كان يكثر من حضورها ، ما يشخص هذه الصيغة الموسيقية الخاصة بشعر الأعشى ، المتمثلة في إثارة القوافي المطلقة وألف المد ، وخلق نمط بعينه من الأنعام الموسيقية البطيئة التي تحمل إلى القارىء ولع الأعشى بالخمر وتذوقه لمتعة شربها ولما وتلدوقا خاصين :

أجلك لم تغتمض ليلة
فترقبها مع رقابها

وأنبض مختلط بالكرا
أتاني يؤامري في الشمو
أرحبا بياكر جد الصبو
فصب ولما يصح ديكنا
تخلج من بكار القطا
فقلنا له : هذه هاتبا
فقال تزيديني تسعة
فقلت لمنصنا : أصطه

فقام فصب لنا قهوة
كميتا تكشف عن حمرة
تسكتنا بعد إرعادها
إذا صرحت بعد إزيادها

وقد مضى الأعراس بصف ، في أبيات القصيدة الأخرى ،
تمتته بشرط الحمر : وهي متعة ينقلها إلينا ويؤكدها من خلال
نوع بعينه من « البطة » الذي يشيع في موسيقى الأبيات ،
فيحرص على قارئها أن يتمهل في قراءة كلماتها تمهلا شديدا يكاد
يقف عند كل كلمة ، بل عند كل حرف من حروفها ولحركة من
حركاتها ، وكأنه يتلوق الكلمات والحروف تذوقا . وواضح أن
هذا البطة الموسيقي قد تحقق بفضل معطى للحركات بفعل « ألفنا
المد » أطول أصوات اللين ، التي راح يشرها في الأبيات نثرا ،
واقتران هذه الأصوات اللينة بالقوافي المطلقة .

وحين نترك هذه المفطورة إلى غيرها من شعر الأعراس فسوف
نلاحظ أنه كما كان « بطيل » في أصوات اللين أو « بمطها » مطا
بحقق له بطا خاصا في موسيقى قصائده ، فإنه كان « يقصر » من
هذه الأصوات نفسها ليخلق منها غمطا سريما من الموسيقى ، وهو
في هذا كله : مط أصوات اللين وتفصيلها ، إنما يلائم بين
الموسيقى والمعنى ، أو بين الأصوات والكلمات ملائمة كانت
نعمه هل تودير جو موسيقى خاص يصاحب قصائده ، ويهد
شعهم معانيه وتذوقها . ونقف - لإيضاح هذه الظاهرة - عند
أبيات نجتزلها من قصيدتين مختلفتين ، نظمهما في وزن واحد هو
بحر « السبط » ، وحشد فيها أصوات اللين حشدا ، ولكن
موسيقاهما ، على الرغم من ذلك ، قد اختلفت في كل قصيدة
عنها في الأخرى ، بطا وإسراعا .

فأما الأولى فتختار منها هذه الأبيات :

ودع هريرة إن الركب مرتحل ،
وهل تطيق وداعا أيها الرجل ؟
غراء ، فرعاء ، مصقول عوارضها ،
نمش الهونا كما يمشي الوجي الوحل ؛

كان مشيتها من بيت جلوتها ،
مر السحابة ، لا ريث ولا عجل

وقد خدوت إلى الحانوت يشتبعني
شبو ، مُثِل ، شلول ، شاشل ، شول ،
في فتية كسيوف الهند قد علموا
أن هالك كل من يحمي ، وينتعل ،
نازعتهم قُصْبَ الرمحان ، متكنا ،
وقهوة مرة راروقها عضل
لا يستغفون منها وهي راهنة
إلا بهات ، وإن غلوا ون نلوا ،
يسعى بها فوزجاجات له نطف ،
مقلص أسفل السربال ، معتمل
ومستجيب تحال الصنّج يسمعه ،
إذا ترجع فيه القينة الفضل ،

لمن كل ذلك يوم قد لحوت به ،
وفي التجارب طول اللهو والغزل

ويقول في الأخرى :
نام الخلق ، وبت الليل مرتفقا
أرعى النجوم ، عميدا مثبتا أرقا
أسهر لحنى ودائى فهي تسهرن
بانت بقلبي ، وأمسى عندها غنفا
باليتها وجدت بي ما وجدت بها
وكان حب ووجد دام هانفا
لا شيء ينغمسني من دون رؤيتها
هل يشغني وامق ما لم يصب رهنا ؟
صادت فؤادي بعيني مغزل خذلت
ترعى أغن ، غضيضا طرفه ، خرقا

كسأتا درة زمراء أخرجها
عواض دارين ، يحشى دونه العرق
قد رامها حججا مذ طر شاربه
حق تسمع يرجوها وقد حلف
لا النفس تؤنسها فيتركها
وقد رأى الرغب رأى العين فاحرقا
ومارد من غواة الجفن يحرمها
دونيقه ، مستعد دونه ترقا

ليست له غفلة عنها ، يطيف بها
يخشى عليها سُرى السارين والسرقا
حرصا عيها ! لو ان النفس طأوعها
منه الصمير لالى اليوم لو غرقا !

.....

الجن يحرسها ؛ وهو ماورد كما نفهم من أبيات القصيدة ، قد
حال بينه وبينها ، بحيث استحالت ، بسبب ذلك ، إلى أمل
بعيد النال ، يتطلع الشاعر إلى الفوز به دون جدوى !

والآخر ، هو حبه العظيم لهذه المرأة التي « علفت قلبه »
وأعجزته عن افتتاحها منها ؛ إلى آخر هذه المعاني التي راح يرددتها
في هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة الأخرى .

والمهم أن هذا البطء الموسيقى قد تحقق للقصيدة بالوسائل
اللغوية نفسها التي رأيناها يستعملها في خلق موسيقاه ذات الإيقاع
السريع المتوالى في مقطوعته الأولى ؛ أعنى أصوات اللين ،
وه الألف الطويلة ، من بينها خاصة !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عند الخصائص الصوتية
الأخرى لشعر الأعشى ، أو شعر غيره من شعراء الجاهلية في هذه
الفترة التي سبقت ظهور الإسلام ؛ فقد خطا الجاهليون بموسيقى
الشعر خطوات واسعة ، وتطوروا بوسائلها تطورا ملحوظا ، لم
يعطن إليه الدارسون ، القدامى والمحدثون ، لسبب بسيط ، هو
أنهم لم ينجحوا في استنباط مقياس يقاس يقى موسيقى الشعر قياسا
دقيقا بشكليها الداخلي والخارجي ؛ كما أنهم ، فيما يصدر عنه من
أحكام تقويمية ، يعتمدون على أنماط وقواعد ثابتة ، أو على
الأقل ، أضفوا عليها صفة الثبات ، راحوا يقبسون عليها التراث
القديم والحديث من خلال نظرة معيارية صارمة ، على نحو حال
بينهم وبين ملاحظة التطور الذي أخذ يحد على اللغة والأساليب
والدلالات والموسيقى وغيرها من عناصر النص الأدبي ، في
المصور الإسلامية التالية . وهذا كله ؛ أصول الشعر القديم
الأخرى ، من اللغة والصورة والموضوعات ، والتطورات التي
حققتها الحركة الشعرية في تاريخها الطويل ، تحتاج إلى دراسة
أخرى أكثر تفصيلا ، نكشف فيها عن مقومات هذا الشعر
ووسائله الفنية ، وأثره العظيم في تراث المحدثين من الشعراء .

وتعكس أبيات المقطوعة الأولى موقفا خاصا للشاعر يتمثل في
إقباله على الحياة إقبالا يشخصه بوسيلتين : الإلحاح في وصف
مغامراته العاطفية ، والإدلال على صاحبته بكثرة من عرفه من
النساء ؛ والإصراف في وصف ولعه بالخمر بوصف مجلس من
بجالسها ، التي كان يكثر هو وأصحابه من غشائها ؛ وكأنه بذلك
يتخذ من المرأة والخمر رمزين يعادل بهما موقعه من الحياة . وحيثما
من هذه الأبيات ، حرص الشاعر على الملاءمة بين الموسيقى
والمعاني ، أو فنقل حرصه على الملاءمة بين الصخب والصحيح
والبعث الدائب عن المتعة ، تلك التي كان لا يريد أن يفوته
شيء منها ، وبين موسيقى قصيدته ؛ فعل الرغم من أنه أخذ
ينثر فيها أصوات اللين نثرا ، فقد استطاع تفصيل هذه الأصوات
الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفس الذي أخذت تدب في
القصيدة جميعا ، جو اللهفة والمتعة . وقد حقق ذلك بالحراص
على ألا يجد روى قوافيه كما اعتاد أن يفعل في قصائده الأخرى ،
حتى لا يعطى لقاريه هذا الشعر فرصة التمهل عند الإقامة قبل
أن يستأنف قراءة البيت التالي ، أو قل قد أزال من طريق القاري
هذه « المحطات » التي كانت تضطره إلى التوقف عندها ،
والتمهل في اجتيازها ؛ وهو تمهل رأيناه يسرى ، بفضل هذه
القوافي ، في أبيات هذه القصيدة جميعا .

وعلى العكس من ذلك ، فإن موسيقى المقطوعة الثانية تتصف
بالبطء الشديد ؛ ذلك أننا أمام أمرين يضافان إليها جوا نفسيا
حزينا ؛ أحدهما ، هذه الصورة التي يرسمها لصاحبته ، صورة
المرأة الممنعة التي يحميها أهلها ، ويوكلون بها مarda من « غواة

الهوامش :

وهو الفصل الثالث من الكتاب ؛ وناقش فيه تأثير الشعر والنص
النثريين ، وخاصة شعر « إليوت » ونقله على الشعر العربي
الحديث

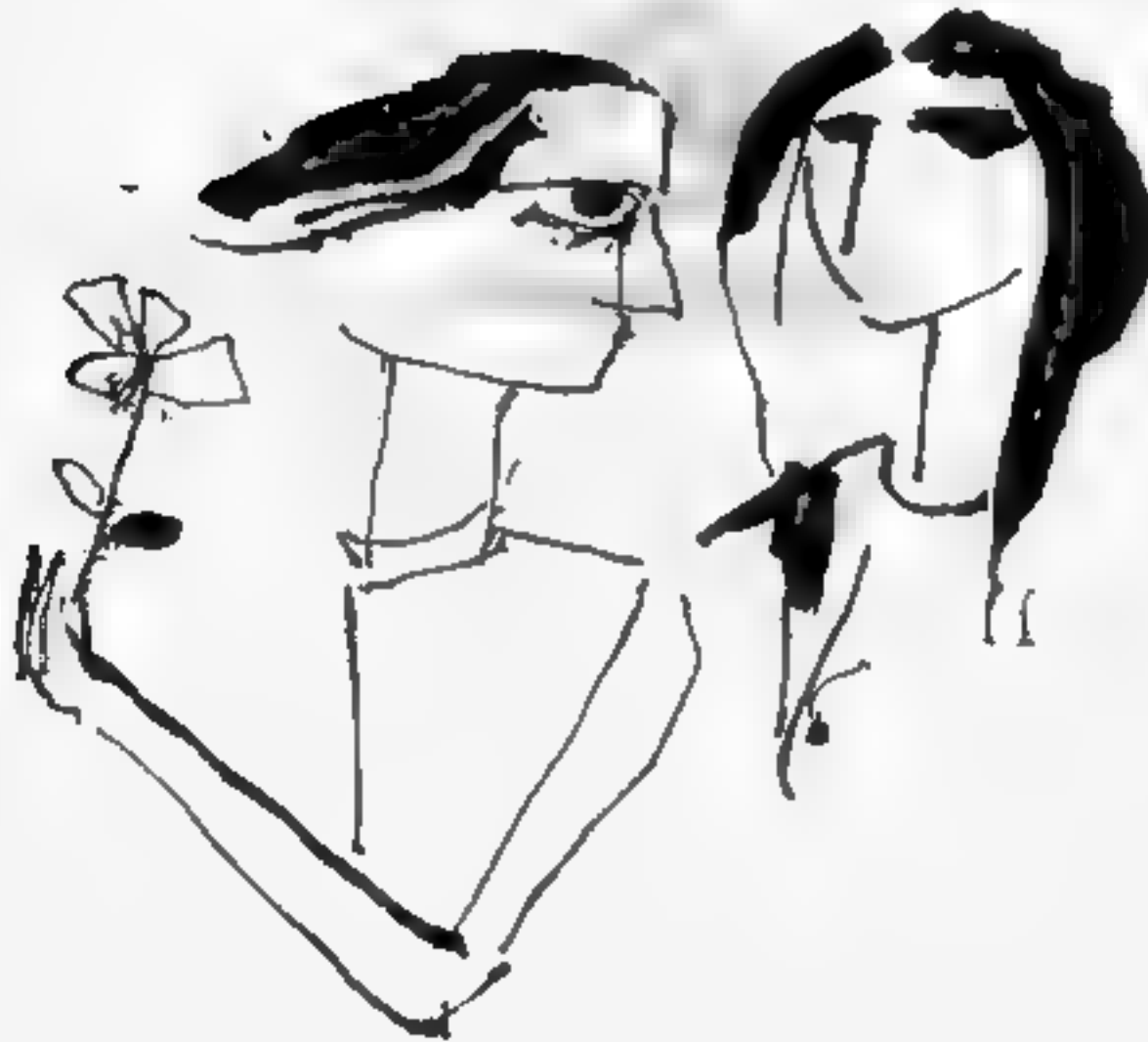
(١) لا نستطيع هنا أن نتبع هذه الكتابات ، سواء في العربية أو في اللغات
الأجنبية ، لكثرتها وتنوعها ، ولكننا نكتفي بالإحالة على هذه
الأعمال : S. Morch, Modern Arabic Poetry, pp. 216 - 266.

- (٣) المختل القديمة : حضارتها وديانتها . ١٣٧ : ٣٤ .
 (٤) راجع أخبار جميلة في الأعالي (دار الكتب) : ٨ : ١٩٠ - ١٩٤
 (٥) الشعر الإسلامي والأموي : ٢٧٠ - ٢٧٣ .
 (٦) الأب هنري فليش اليسوعي : العربية القصصية بحوثاً جديدة
 (ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين) : ٣٥ - ٤١ .
 (٧) نفسه ، وراجع ما جاء فيه من الفصل الثلاثي ، وظواهر التكرار الصوري
 في مواضع متفرقة
 (٨) العملة (طبع القاهرة ١٩٣٤) ١ : ١١٠
 (٩) راجع أخباره في : الشعر والشعراء : ١ : ٥٢٨ ، الأعالي (الثقافة)
 ٩ : ١٠٦ - ١١٠ .

و : M. Abdel-Hsi, Shelley and the Arab, (JAL, vol. III, 1972, pp. 72—89)
 و : Ansh Loya, Al - Sayyab and the Influence of T. S. Eliot. (The Moslem World, 61 (1971), p. 187).

وغير ذلك من الكتابات العربية التي تلمح إلى تأكيد التأثير العربي
 في تطور الشعر المعاصر ، وإنكار أية تأثيرات غربية قديمة على حركة
 هذا الشعر ، ومنها اعترافات جماعة الديوان ، وكتابات النجدي وعمود
 الربيعي وغيرهما .

(٢) راجع دراستنا عن أشكال التجديد في شعر النجدي : بين القديم
 والحديث ، ١ : ٤٤



الأسطورة والشعر العرني .. المكونات الأولى

أحمد شمس الدين الحجاجي

هذا البحث يحاول أن يدرس الأسطورة وعلاقتها بالإبداع الشعري عند العرب حتى نهاية العصر الأموي . لذا فإنه من الخير أن نوضح موقفا تجاه الأسطورة ودورها في عملية خلق الفنون وبخاصة فن الشعر . والأسطورة ليست خيالا كما يظن البعض فهي واقع . الخيال عملية إبداع ، أما الأسطورة فهي عقيدة تتشكل في شعائر معينة يرتبط بها قصص مقدس ، يقوم بعملية توضيح هذه الشعائر وربطها بالاعتقاد . ونحن نتصور إنسان ما أن الأسطورة خيال فهو يعني بالدرجة الأولى أنه اتخذ موقفا منها ، هو الكفر بها ورفضها ، وتحولها إلى مجرد قصة خيالية تستند إلى الوهم ، وبذلك تخرج عن دائرة الدين والمعتقد . هذا الموقف يمكن وصفه بالمقلانية ، وهو يقابل في ذلك موقف المؤمنين بها على أنهم غير عقلانيين . والناظر إلى الأسطورة من هذا المنطلق يصعب عليه فهمها أو دراستها فدارس الأسطورة لا يشترط أن يكون مؤمنا بها ، ولكن يشترط عليه أن يدرك أنها عقيدة بالنسبة لمعتنقيها ، وأن موقفه العقلاني تجاهها لا يغير من كون الأسطورة نفسها تمثل موقفا عقلانيا آخر بالنسبة للمؤمنين بها . إن استخدام لفظة « خيال » ولفظة « إيهام » عند الحديث عن المعتقدات هو في ذاته موقف ، ليس من المطلوب تخافه عند الدراسة المحايدة لأي معتقد ، وإلا اتخذ العالم دور البشر ، فيقوم بإدانة معتقدات مخالفيه تحت شعار أنها وهم وخيال وأنها غير صحيحة . فالأسطورة ليست مرادفا للخيال أو الكذب أو الإيهام كما أنها ليست مقابلا للواقع . فهي واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك بالنسبة لمعتنقيها . ولقد حدد لويس سبنس علم الأساطير بأنه « دراسة الدين البدائي أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة مميثة »^(١) غير أن علم الأساطير يتجاوز ذلك كثيرا ليشمل أديان الإنسان القديم والحديث والمعاصر ، إنسان ما قبل عصر الكتابة وما بعده .

الأسطورة إلا حين تحدد لشعائر هذه الأسطورة مكان خاص تؤدى فيه ، هو المعبد .

لقد كان الإنسان الأول ، أو إنسان ما قبل عصر الكتابة ، يعيش الأسطورة في حياته اليومية ، ويؤدى الشعائر كلها أحس بحاجة اقتصادية واجتماعية وبغية لأدائها . ونحن نشيء أنعد ونحدد الأسطورة في نظرية لاهوتية متكاملة وأصبح لها رجال متخصصون ، هم رجال الدين أو الكهنة ، وأصبح هذا المعبد

والأسطورة في بدايتها الأولى هي لم الفنون . يستوى في ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والاحت والتصوير . فجميع هذه الفنون بدأت مع الأسطورة ، ومن العسير أن نحدد أيها أسبق في الظهور من الآخر ، ولكن من الممكن تحديد عملية اتصال هذه الفنون مع الأسطورة . فلقد كانت بعض هذه الفنون جزءاً من الأسطورة ، وبعضها الآخر جزءاً من الشعيرة المرتبطة بها . ولم تسليخ هذه الفنون عن

فالكلمة هي القوة الكونية الأولى التي تعرفها الإنسان . ولقد أدركت كثير من الحضارات هذا . فقد كان لاهوت الإله المصري بتاح مختص بالخلق ، بالكلمة . ولم تتوقف الفلسفة اليونانية عند وضع الكلمة في إطار كوس ، كما اتحدت الكلمة في الديانة المسيحية وضعاً خاصاً بها ، « في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله »^(٣) . وهذه أول كلمات إنجيل يوحنا ، وهي تتكون من ثلاث جمل في غاية الأهمية « في البدء كان الكلمة » ، وهذه نفسها « الكلمة كان عند الله » ، وهذه أيضاً هي نفسها « كان الكلمة الله » . هذه الجمل الثلاث مطلق المسيحية كلها . وهناك محاولات كثيرة لرد هذه الكلمات إلى تأثير الفلسفة اليونانية ، وقد يكون هذا صحيحاً ، ولكن من الخير أن يضاف إليه للمعتقد الشعبي للمجتمع الذي كان يعيش فيه يوحنا . فقداسة الكلمة لم تكن بعيدة عن الأميين في ذلك الوقت . وعلى أية حال فإن الكلمة المقدسة التي احتضنت بقداستها في المسيحية لم تفقد هذه القداسة مطلقاً في أي عصر من عصور التكبر الإسلامي .

وهذه الكلمة - التي هي الأسطورة - بوصفها صوت أحدث الروايات عدة ؛ نغمت ، وصاحتها حركة إيقاعية وأدائية ، وانتهى بها الأمر إلى أن تُصوّر ملونة ومنحوتة . ومن إيقاع هذا الصوت ولدت الشعيرة الأولى المصاحبة للأسطورة . وهذه الشعيرة كانت الشعر الذي استلزم أن تصاحبه في عملية الخلق جميع الشعائر الأخرى . فميلاد الشعر هو ميلاد الدين وهو ميلاد جميع الفنون .

وحدد لويس سيبنس العلاقة بين الأسطورة والشعر بأن « بعض أشكال الشعر الأولى - وربما أنقأها - نتاج مباشر لحركات من الانطباعات الطبيعية في ذهن الإنسان ؛ وعلى هذا فإن الشعر والأسطورة اثباتاً من الطبيعة »^(٤) . وهذا القول مقارب للصحة إلا في وضع الشعر منفصلاً عن الأسطورة ؛ فبقد كانا في البداية مرادفين لشيء واحد .

على أن بريسكوت ينفخ مخالفاً لهذا الرأي ؛ فهو يرى أن الأسطورة « أدركت في العقل أولاً ، ثم جسدت وعبر عنها في الحث والشعر والملحمة والمسرحية ، ومن الخطأ اعتبار هذه الفنون - وعلى سبيل المثال الدراما - على أنها ذات أصل ديني فقط . فالدايات الدرامية كانت ذات مرة أدلة لعب للتنسبية وموسيقى وشعراً وعبادة - وربما كانت هذه العسادة في اللاشعور - في وقت لم يعرف شيء عن تمييزنا لها »^(٥) .

تحتوي هذه الفقرة ثلاث نقاط تحتاج إلى وقفة . أولاً أن الأسطورة أدركت في العقل ، وعبر عنها في الحث والشعر والملحمة . وإنه لم الصحيح أن الأسطورة قد عبر عنها بهذه

هو المكان المخصص لأداء هذه الشعائر ، تمت عملية الفصل بين الأسطورة والفن . وتدرجياً تمت عملية فصل أخرى كبيرة بين المعبد وخارج المعبد وبين رجال الدين والعابدين . وأصبح للأسطورة فكر خاص بها وفلسفة معقدة إلى حد كبير لا يفهمها إلا الخاصة . وأدى ذلك إلى أن أصبحت الشعائر في معظمها غير مفهومة بالجمهور العابدين . وهنا أحدثت بعض الشعائر تسليخ عن المعبد لترعى احتياجات غير دينية لدى الناس . وليس معنى خروج هذه الشعائر من دائرة المعبد أن فقدتها المعبد ، فقد ظل المعبد محتفظاً بها بشكل من الأشكال ، وظلت شعائر دينية لها طابع مختلف عن الفن . ولقد احتوى المعبد في مصر القديمة وفي الهند المعاصرة وفي كثير من الأدیان الحية الآن على هذه الشعائر دون أن يطلق عليها لفظ فن .

وبالنظر إلى الشعيرة الدينية ، وما تسليخ عنها من فنون ، يمكن تمثيلها بالشكل الآتي :

شعيرة مرتبطة بالأسطورة ← واقع ← مقدس
في مقابل

شعيرة منسلخة عن الأسطورة ← خيال ← ديني
وبمعنى آخر ، أنه حين انفصلت الشعيرة عن المعبد انقسمت إلى قسمين : قسم ارتبط بالدين ، وقسم خرج عنه . وما ارتبط بالدين فهو واقع وهو مقدس وما خرج عن الدين فهو خيال وهو ديني . وهو فن ، وكل ما هو فن ارتبط بالخيال .

ولقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة . فالإنسان الأول في موقفه من الطبيعة ومحاولة أن يتوأم معها حاول أن يتحكم في نفسها وضررها ، بدأ تحكمه هذا بالكلمة . وعلاقة الكلمة بالأسطورة شيء مهم جداً في دراستها . لقد فسر ريجلان Re- en- المع الأسطورة بأنها « ليست شيئاً أكثر من كونها صيغة من الكلمات المرتبطة بالشعيرة »^(٦) . وإن أذهب إلى أبعد مما يلعب ريجلان إليه ، فالكلمة هي نفسها الأسطورة ، هذا إذا ما ارتبطت بالعقيدة . فالإنسان الأول رأى في الكلمة أول قوة حية Animism يستطيع بها أن يدفع أنى الطبيعة الحية والعصاة وأن يعيش معها في انسجام . وحين أدرك بشعريته أن لظواهر الطبيعة قوى كامنة فيها Mana ، لها القدرة على ضرره ، وكانت لكلمة دائماً هي القادرة على التحكم في الـ Mana أو الروح الكامنة في الأشياء فتسمعها من العمل ضده ، لم تتغير قداسة الكلمة . وحين تطور تفكير الإنسان ليحدد معنى الألوهية ظلت الكلمة المصادرة عن الإله لها قداستها . وعلى هذا فمن المتسق أن تكون كلمة أسطورة مشتقة من لفظ Mythos التي كانت تعني المطروق عند اليونان .

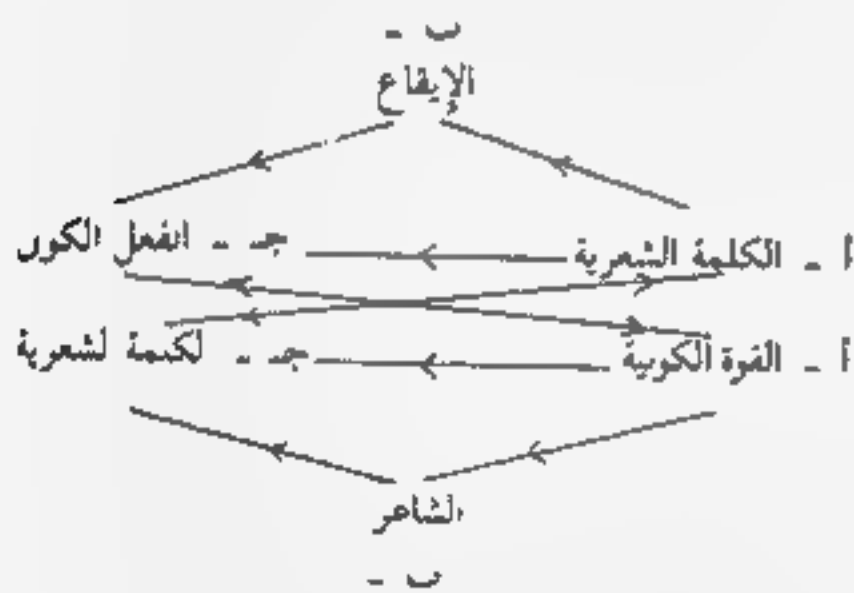
العتون ، ولكن للشعر خاصية أخرى مهمة هي أنه كان تعبيراً عن الأسطورة كما كان هو الأسطورة أبصاً . ولما الأمر الثاني فهو أنه من الخطأ اعتبار هذه العتون ذات أصل ديني ، وأن بدايات المسرح تمت أداة لعب وتسلية ، وشاركت فيها الموسيقى والشعر والعبادة . وبحلول بريسكوت فصل هذه العتون بعضها عن بعض ليربطها باللعب والتسلية مع أن كل أفعال الإنسان ارتبطت منذ بداية إدراكه للوجود بالأسطورة ؛ فالإنسان القديم يفرق بين اللعب والدين . والكلمة حينها استخدمت للعب لم تخرج عن حدود الأسطورة ؛ فالكلمة للتسلية لم تخرج عن هذا الارتباط مطلقاً ، إذ ليس من المفروض على الإنسان أن يستخدم كلمة أو حركة قد تؤدي إلى إثارة الطبيعة ضده . وحين يعي الإنسان لنفسه أو للآخرين أو لماشيته فإنه يختار العاطفة ولا يخرجها عن نطاق الأسطورة . وحين عهد الأم وليدها لتسلية قبل نومه فإنها تستخدم كلمات مرتبطة بالأسطورة ، وهي تعلم قلدة هذه الكلمات على أن تحفظ أبداً ، وتدفعه إلى النوم ، وتعيده إلى الحياة مرة ثانية بعد نومه . إن هذه الكلمات إن هي إلا رموز ، وطبيعتها الأساسية حفظ الطفل . أما الأمر الثالث وهو أن العبادة التي صاحبت المسرح ربما كانت في اللاشعور وليس هناك شيء يوصف باللاشعور في العمل الإنساني ؛ وإنما هناك مؤثر عجيبة استجابة . ولقد قامت الطبيعة في حياة الإنسان بدور المؤثر . فالطبيعة أثرت على الإنسان فكانت الاستجابة هي الأسطورة . غير أن الاستجابة لا تستمر استجابة فقد تحول بدورها إلى مؤثر يؤدي إلى استجابة أخرى . ولقد تحولت الأسطورة إلى مؤثر يؤدي بدوره إلى استجابة . وكانت الاستجابة هي الشعائر ، وتحولت الشعائر إلى مؤثر . وكانت الاستجابة هي الفن . حلقة التأثير حلقة دينامية لا تنتهي إلا بتوقف المؤثر أو تحوله إلى رافد آخر . أما عملية اللاشعور فهي عملية معقدة لا تعسر العمل ورد . وتحول الكائن الإنساني إلى كائن عاجز يتحرك إزاء المؤثرات بغير وعي منه . وهذا غير صحيح . ومحاولة دراسة اللاشعور في حضارة الإنسانية هي محاولة إبعاد الوعي وإخراجه من دائرة النفوذ في عملية التعبير التي قام بها الإنسان في حركته لتطويع الحصار . ولذلك فإننا لا نملك إلا أن نرفض تلك الفكرة التي تناقض العلاقة بين العبادة والمسرح ، والتي نفترض أن اللاشعور هو الطريق الذي أدى إلى إتمام العبادة من خلال المسرح . ويمكن تصحيح موقف بريسكوت بأن البداية الشعرية كانت بداية الأسطورة أبصاً ، وكانت بمصاحبة الموسيقى والملحمة والمسرحية ، وبها جميعاً أصبحت الأسطورة عبادة متكاملة .

لقد احتفظ الشعر حين انسلخ عن المعبود بعلاقته بالأسطورة و بكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار . بمعنى خلق عالم شخصي ، عالم متعلق على نفسه تماماً^(١) . وكل لغة شعرية لها

إيقاع خاص بها . هذا الإيقاع يحاكي الطبيعة - في جانب منه وحين تتأمل أصوات الطبيعة ، من أجمل هذه الأصوات إلى أنكرها ، نجد لها إيقاعاً محدداً واضحاً . وكذلك أصوات الحيوانات لا فرق في ذلك بين النمل والبومة . وقد حاكى الإنسان هذه الإيقاعات لا لمجرد محاكاتها وإنما ليتحكم في الطبيعة ويتجاوزها بالتأثير فيها .

وبذلك أصبحت الكلمة مؤثراً ، وأصبح الفعل في الطبيعة استجابة لها ، وكان الإيقاع هو الواسطة في سلبية لتأثير غير أن الإنسان الأول لم يستمر في استخدام الكلمة إلهاً ، وإنما تحطها لجعل الكلمة منطوق الإله . فالكلمة تحولت من كون مؤثر إلى كونها استجابة ملتصقة مع الفعل ، أو هي الفعل الذي يتحكم في الفعل ، وأصبح المؤثر هو نفسه الكاهن أو الساحر داخل المعبد ، وتحديد استخدام الكلمة في لحظات أو مواسم معينة . ووجد أيضاً مؤد آخر للكلمة ، يتلقاها عن الآلهة خارج المعبد ، ومكانه بين الناس لا يرتبط وقت تلقيه للكلمة أو إلقتها بوقت خاص ، هذا المؤثر هو الشاعر . فالمصطلح بين الشاعر والكاهن في هذه المرحلة هو فصل وظيفي . فكلاهما يتلقى الوحي وكلاهما يتكلم لغة أسرار ، غير أن مكانهما مختلف ، أحدهما في المعبد والآخر خارجه .

ويمكن تصوير التأثير (أ) والوسيط (ب) والاستجابة (ج) وعملية تعبير الاستجابة لتكون تأثيراً في الشكل التالي ، وبه تصبح المقابلات بين المؤثر وتحوله إلى استجابة والاستجابة وتحولها إلى مؤثر . وسيكون متواتراً استخدام (أ) بدلاً من التأثير ، و (ب) بدلاً من الوسيط ، و (ج) بدلاً من الاستجابة :



ولقد ارتبط دور الشعر بالوحي في معظم الحضارات . فقد كان الشاعر اليوناني يتلقى الوحي من الآلهة ، وكانت كلماته كلماتها ؛ فقد كان الشاعر اليوناني يبدأ قصيدته بـ «عني عني ربات الشعر»^(٢) ، تنسباً كلماته إلى الآلهة معترفاً بأنه ليس أكثر من وسيط . وحين يبدأ شاعر السيرة الشعبي العربي عنده يبدأ بالصلاة على النبي في صيغة مكررة «يا مشتاق ع النبي صل»

أو ويا مسعدك يا لئى تصل على النسي» وينبها بـ «أعشق جمال المصطفى محمد تصل عليه». فهو يبدأ الملحمة منداه إلى جمهوره بقصد منه التنبيه، مستخدماً لفظ النادى «مشتاق»، أو «مسعدك»؛ ففي أحدهما يحط بحبه المؤمنين، ويطلب منهم بعد ذلك الصلاة على النبي، وفي الثانى يتحول النداء إلى دعاء بالسعادة للمستمعين إذ استجابوا للشرط الذى يضعه وهو الصلاة على النبي. ثم ينهى روايته بفعل مصارع بصيغة المفرد «أعشق جمال النسي» وفيه يحدد إيمانه بحب المصطفى، يتبعه بعد ذلك بفعل مصارع فى صيغة المتكلمين «تصل عليه»، يقوفاً بلسانه ولسان المستمعين، وهو يعنى أنهم جميعاً - وهو معهم - قد استجابوا بطيه الأول. والشاعر الشعبي لا يبدأ روايته وينبها بهذه العبارات ليجذب الجمهور نحوه ويثبته انتباهه لما يقول فقط، وإنما يستمد العون من الرسول حتى يمدّه بالطاقة التى تعينه فى مهمته لشعرية. فالرسول فى المعتقد الشعبي مصدر من مصادر المعرفة. ولا ينكر كثير من الصوفية دور الرسول فى المعرفة الدنيوية. وليس غريباً أن يذكر ابن عربى أن الرسول أملاء كتابه «مصوص الحكيم»، كما أنه ليس غريباً أن يعد هذا الكتاب عند بعض المتصوفة من أتباع ابن عربى الكتاب الثانى بعد القرآن والقرآن هو الكتاب النازل على النبي، أما المصوص فهو الكتاب الصادر عنه^(٨).

• • •

والشعر العربى ليس مداه بين الفنون الشعرية الإنسانية. فقد ارتبط بالأسطورة أيضاً إلى حد كبير. والشعر الذى وصل إلينا من العصر الجاهل وصل إلينا مكتملاً لا تعرف بداياته على التحديد. وما بين أيدينا ثم فيه الفصل بين كل من الكاهن والساحر والشاعر، وتحدد وظيفة كل منهم، وانفصلت عن بعضها البعض. إلا أن أدواتهم جميعاً، وهى الكلمة، ارتبطت بالأسطورة ارتباطاً تاماً. وسمى كلام الكاهن بسجع الكهان، وكلام الساحر بالرقى، وكلام الشاعر بالشعر.

وخلت الكلمة الشعرية مقدسة، حتى إن القول للتواتر بأن «معلقات العشر أو السبع سميت معلقات، لأنها علقت على أشتار الكعبة له معنى كبير فيها يختص بقداسة الكلمة الشعرية. وهذا الخبر سواء أكان صدقاً أم مجرد قصص يفسر النجوى، فإن وجود القصة نفسها يؤكد أن الكلمة الشعرية لم تفقد قداستها عند العرب وارتباطها بالقوى الكونية. ولم تكن الكعبة إلا مركز القوى الكونية؛ فهى بيت الله وبيت آله العرب جميعاً. غير أن لشعر نفسه لم يرتبط بالإله الكونى الأكبر، وإنما ارتبط بالجن. وهذا فى حد ذاته تطور فى مفهوم الخلق الشعرى عتلف عن مفهوم خلق الشعرى عند اليونان، يمكن رده إلى تطور مفهوم إله فى منطقة لشرق الأوسط كله، وهى مناطق الحدود المتاخمة

للجزيرة العربية. فمنذ أن اتصل اليهود بالحصارة العارضية تغير موقفهم من الخير والشر، وقبلوا ثنائية العرس، فجعلوا لله مرادفاً للخير وقرنوا الشر بالملك الساقط وهو الشيطان. وقد تقبلت المسيحية أيضاً هذا المفهوم عن الشر، غير أن عالم الجن والشياطين اختلط فى الجزيرة العربية بالخير والشر. وأصبح عالم الجن والشياطين عالماً متداخلاً يعيش فى واقع حياة العرب معيشة تامة. وكانت للجن قداستها فى حياة العرب حتى إن أعتهم احتللت فيها الجن والملائكة^(٩)؛ لذا لم يكن غريباً أن يختص الجن والشياطين بالشعر جيدة ورديته يوحون به إلى الشعراء، وإن كان هذا النوع من الجن لا دخل له بمسألة الألوهى، كما أنه لم يصل إلينا ما يثبت أنهم عبدوا الجن المختص بالإبداع.

ولقد أصبح فى حكم المعتقد الشعبي الراسخ ربط الجن بالخلق الشعرى. ولم تنكر رواية من الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن فى عملية الإبداع هذا. وامتلات كتب الأدب العربى بحكايات عن هذه العلاقة. ولقد حدد أبو العلاء المعرى، وهو من شعراء القرن الخامس الهجرى، موقف العرب من هذا.

وكان أرباب الفصاحة كلهم رأوا حسناً عدوه من صنع الجن^(١٠) وقد أكد الجاحظ، وهو قريب عهد بالفترة التى نتحدث عنها، أن العرب «يزعمون أن مع كل فعل من الشعراء شيطان يقول ذلك الفصل على لسانه الشعر»^(١١).

كما خص العرب الشعر الجيد بجنى يسمى الخوير، وخصوا الردى بجنى آخر يسمى الخوجل. ويبدو أن المراد بالخوجل كما اسمون لمجموعة من الجن، اختصت بمجموعة بالجيد وأخرى بالرديء؛ فإن اسم الخوير والخوجل لم يذكر إلا فى قصة واحدة مروية عن العزدي.

ولقد تحدث من خلال الشعر الذى يروى عن العصر الجاهل أن الشعراء لم يكونوا أكثر من وسطاء فى عملية الخلق. ونقل الشعراء ذلك عن قاعة بحقيقته:

إن امرؤ تابعنى شيطانبه
أخينته عمرى وأخنيه
يشرب من قمبي وقد سقانيه
فالحمد لله الذى أعطانيه^(١٢)

ولا يتوقف الأمر بالعرب عند هذا الحد مهم كما حددوا أسماء الشعراء فإنهم حددوا أيضاً أسماء مانحهم الشعر. فلاحظ شيطان امرئ القيس^(١٣)، وهبيد هو شيطان عبيد بن الأبرص، وهادر هو صاحب زياد الديبان الذى استسعه^(١٤) وكان أهم شيطان يسرعى الانتباه وكثر ذكره فى كتب الأدب هو

كتاب الأدب
كتاب الأدب
كتاب الأدب

مسجل السكران بن جندل صاحب الأعشى . ولقد حدد بوصوح دوره في خلق شعره :

وما كنت ذا شعر ولكن حسبتني
إذا مسجل يمدى لي القول أنطق
شريكاً فيا بيننا من هواة
صفيان إنسى وجن موثق
يقول فلا أهيا بشيء أقوله
كفاني لا هي ولا هو أخرق^(١٥)

إن فخر الشاعر بحسن اختيار مسجل له واضح ، فالجن لا تختار صاحبها إلا إذا كان ذكياً يحسن نقل ما يقولون .

ولا غرو أن يكون الأعشى مدنياً لهذا الجن بمقدرته الشعرية الفائقة معترفاً له بهذا الفضل :

حباني أخصي الجنى نفسي فدأه
بأقبح جيلش من الصدر حضرم^(١٦)

والأعشى لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يذكر أنه كان يدعوهم كلما أراد أن يقول شعراً لأنه لا يستطيعه بمفرده . ويتم عملية الخلق باستدعاء صاحبه مسجل :

دهوت خليل مسجلاً ودهوتاً
جهنم جدهم للهجهز المذمم^(١٧)

وهذه الأبيات التي تحدد العلاقة بين مسجل والأعشى ليست مجرد أبيات تعبر عن علاقة الأعشى الفية بمسجل ، وإنما تعبر أيضاً عن علاقة عاطفية بينهما تقوم أساساً على معرفة الأعشى الكاملة بمسجل . ولقد روى في القصص التي تروى عنه أنه التقى بمسجل ، وحدث الأعشى عن نفسه قال : خرجت أريد قيس بن معد يكرب بحضرموت ، فصللت في لوائيل أرض اليمن ، لأن لم أكن سلكت هذا الطريق من قبل ، فأصابني مطر فرميت ببصري أطلب مكاناً ألتجأ إليه ، فوقعت عيني على خباء من شعر ، فقصدت ، وإذا أنا بشيخ على باب الخباء ، فسلمت عليه فرد علي السلام ، وأدخل باقني خباء آخر كان بجانب البيت ، فحططت رجلي وجلست . فقال من أين أنت ؟ وابن تقصد ؟ قلت : أنا الأعشى ، أقصد قيس بن معد يكرب فقال : حياك الله ، أظنك امتدحت بشعر . قلت : نعم . قال : فأنشدني . فابتدأت مطلع القصيدة :

رحلت سمية عدوة أجمالها
هضبا عليك فما تقول بمدالها

فلما أنشدته هذا المطلع منها قال : حاك ، أعذه القصيدة لك ؟

قلت : نعم . قال : من سمية التي تنسب بها ؟ قلت : لا أعرفها ، وإنما هو اسم ألقى في روعي . فننادى : ياسمية ، اخرجي . وإذا جارية خماسية قد خرجت فوقعت وقالت : ما تريد يا أبت ؟ قال : أنشدني عمك قصيدتك التي مدحت فيها قيس بن معد يكرب ونست بك أوما . فاندفعت تنشد القصيدة حتى أتت على آخرها لم تحرم منها حرفاً . فلما أتمتها قال انصرفي . ثم قال : هل قلت شيئاً غير ذلك ؟ قلت : نعم . كان بيني وبين ابن عم لي يقال له يزيد بن مسهر يكنى أبا ثابت ما يكون بين بني العم فهجان هجونه . قال : ماذا قلت له ؟ فقلت :

ودع هريرة إن المركب مرتحل
وهمل تطبيق وداعها أيها الرجل

فلما أنشدته البيت الأول قال : حسبك ، من هريرة هذه التي سبت فيها ؟ قلت : لا أعرفها ، وسبيلها سبيل الذي قبلها . فننادى : يا هريرة . فإذا بجارية قريبة السن من الأولى خرجت فقال : أنشدني عمك قصيدتك التي هجوت فيها أبا ثابت يزيد بن مسهر . فأنشدتها من أولها إلى آخرها لم تحرم منها حرفاً . فسقط في يدي وتغيرت وتفتشت رعدة . فلما رأى ما نزل بي قال : أفرغ روعك يا أبا بصير ، أنا هاجسك مسجل بن أثانة الذي ألقى على لسانك الشعر فسكنت نفسي ورجعت إلى . وسكن المطر فدلوني على الطريق وأران سمت مقصدي وقال : لا تعج بمننا ولا شمالاً حتى تقع ببلاد قيس^(١٨)

والقصة حركة دينامية بين الشاعر ومسجل من ناحية وبين مسجل والشاعر . الشاعر هنا يبدو مسلوباً بينما مسجل هو الشاعر المحل القوى القادر . ومسجل هنا هو المسيطر على صاحبه يبدو إحساسه العاطفي به بينما يتوقف الأعشى مسلوباً أمامه . ويتهى الموقف بتحديد نوعية هذه العلاقة «أنا هاجسك مسجل بن أثانة الذي يلقي على لسانك الشعر» . وهذه القصة لا تخفى دون أن تترك أثراً في الأدب العربي بل تتبعها قصة الحرب وكانما لتؤكد هذه العلاقة .

وتنسب هذه القصة لأحد الصحابة ، هو عبد الله الجبل ، وتحاول أن تبين إلى أي مدى كانت العلاقة بين الأعشى ومسجل صحيحة ، ويمكن الانطلاق منها لتأكيد وجود أمثال هذه العلاقة بين الشعراء والجن . وقال : سافرت في أجمالية فأقبلت على بعيري ليلة أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده أن يتقدم ، فوافته ما تقدم ، فتقدمت فدبوت من الماء وعقلته ، ثم أتيت الماء ، فإذا قوم مشوهون عند الماء فعدت . هيباً أنا عندهم أناهم رجل أشد تشوهاً منهم فقالوا : هذا شاعرهم . فقالوا له : يا فلان ، أشد هذا فإنه ضيف . فأنشد :

ودع هريرة إن المركب مرتحل

فلا والله ما حرم منها بيتا واحدا حتى انتهت إلى هذا البيت :

تسمع للحلى ومسا إذا انصرف

كما استعبان برريح حشرق زحل

فأعجب به فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا . فنت : لولا ما قلت لأخبرت أنك أن أعتى بنى ثعلبة أنتد فيها عام أول بنجران . قال : فإث صادق . أنا الذى ألقىتها على لسانه وأنا مسجل صاحبه ، ما صاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس^(١٩) . والعلاقة ما زالت مستمرة بين الشاعر ومسجل لم تتوقف ، وإعجاب مسجل برجله أو راوية إعجاب واضح ، فأكثر ، يمكن أن يمدح به صاحبه أنه « ما صاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس » . فإن دور الأعشى لا يزيد عن كونه حامل هذا الشعر أو راوية الحلى .

وترجع قيمة الرواية إلى أنها تنسب للشياطين القبح والدماغة ، فكلما ازداد الشيطان فعولة ازداد قبحا . وهذه الصورة ليست غريبة على الشيطان الذكر^(٢٠) ، فإنه حتى هذا لعصر كان مشهورا بهذه الصورة . ولقد وصفه القرآن على أنه صورة للتشويه والقبح تبث على الفرع حين يصف شجرة الرُّقْمِ وأذلك خير نرلاً أم شجرة الرُّقْمِ * إنا جعلناها فتنة للظالمين * إنها شجرة تخرج فى أصل الجحيم * طلوعها كانت رؤوس لشياطين^(٢١) . ولم يحاول القرآن أن يغير فكرة العرب عن صورة الشيطان . وقد أجمع العرب على « ضرب المثل بقبح الشيطان حتى صاروا يصفون ذلك فى مكانين أحدهما أن يقولوا : هو أقبح من الشيطان ، والوجه الآخر أن يسمى الجميل شيطانا على جهة التطير به ، كما تسمى الفرس الكريمة شوهاء والمرأة الجميلة صماء ، وقرناء ، وخنساء ، وحرباء وأشباه ذلك على جهة التطير به^(٢٢) . وليس معنى هذا أن هذه الصورة قد استمرت ، فقد هدلت هذه الصورة فى العصور التالية * .

ورداً كان العرب قد حددوا علاقة الحلى بالشاعر وكذلك صورته فلم يبق إلا أن يتحدد مكان إقامته . كان هذا المكان هو

عبقري ، ومن هذا المكان يمنح الجن البشر إبداعاتهم ويحتضنون من يريدون منهم ليكونوا واسطتهم إلى الناس . وأصبح اسم عبقري لدى العرب دليل المهارة فى الإبداع والخلق فإن العرب إذا أرادوا شيئاً جيداً قالوا عبقري كأنه من عمل الجن إذ كانت الإنس لا تقدر على مثله . ثم كثر ذلك حتى قالوا سيد عبقري وظلم عبقري^(٢٣) وأصبح « يقال للقوم إذا ذكروا بالشدة كأنهم جن عبقري^(٢٤) . ولقد قيل الكثير عن أصل كلمة عبقري ، فقال ابن سيده : « وعبقر قرية يوشى فيها الثياب والبسط فثيابها أجود الثياب ، فصارت مثلاً لكل منسوب إلى شيء رفيع ، فكلما بالعوا فى بيت شيء مثله سبوه إليه ، وقيل إنما ينسب إلى عبقري القى هو موضع الجن . وقال أبو عبيد ما وجدنا أحداً يدرى أين هى هذه البلاد ومتى كانت^(٢٥) . وهذا الاضطراب فى محاولة معرفة أصول كلمة عبقري مرده إلى تلك القوة التى أصبحت بها الكلمة حتى دخلت الإطار الكونى ، فأصبح هناك اعتقاد عام بأنها « موضع بالبادية تزعم العرب أنه كثير الجن أو أنه من أرض الجن^(٢٦) . هذا المكان ، مع ارتباطه بكل ما هو غارق للعادة ، ارتبط بعالم الشعر ارتباطاً كبيراً ، وأصبح من الطبيعي أن يكون موطن الجن الخالقة للشعر . وقامت عبقري فى المجتمع الجاهلى مقام الأوبى فى المجتمع اليونانى وأصبحت تقف فى مقابلتها .

وعلى هذا فقد تكاملت صورة الخلق الشعرى عند العرب مرتبطة بالأسطورة ولم يكن يشذ عن ذلك خبر واحد يمكن أن يغير عن هذه الصورة . فالجن هو المؤثر فى عملية الخلق ، والشعر استجابة لهذا المؤثر ، ولا يتعدى دور الشاعر أن يكون وسيطاً فى عملية الخلق .

وتصبح الصورة كالتالى :



ولقد حاول أحد النقاد أن يفسر ارتباط الجن بالشعر بشكل عقلانى وأن وليس له معنى سوى الرمز^(٢٧) . والرمز مصطلح

مخرجت متحيراً إلى باب الدار ، فوجدته مغلقاً ، فسألت البواب عن الشيخ الذى خرج ، فقال : أى شيخ ؟ والله ما دخل عليك أحد . فرجعت لأتأمل لمرى فإذا هو قد مضى من بعض جوانب البيت لا بأس عليك أب إسحاق ، أنا أبو مرة فليس ، وقد كنت سديك اليوم فلا تزعج . الأصفهاني . للرجع السابق . ص ٢٣١ - ٢٣٥

ولا يجب أن يُظن أن هذه صورة ثلثة للشيطان ، وإنما اتخذ هذه صور ومرد ذلك إلى قدرته على التجسد والتغير من حالة إلى حالة ، فالعمية هنا أدركت فى العصر العباسى على أنها عملية إيلم

* لم يعد الشيطان فى العصر العباسى مثلاً للفضح والدعارة فقط ، وإنما أصبح أيضاً مثلاً للحمال والملاحاة . فقد ذكرت قصص تؤكد هذه الفكرة ونقد روى عن إسحاق بن إبراهيم الخوصلى عن أبيه أنه بينما كان فى مجلسه فى بيته ، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان ، (إنا يشيع دى حية وجمال وعمل رأسه لدموة ويده عكارة مطعمة بالعصاة أحد معلمه المعتاد الماحورى الذى اشتهر به ، يقول المرصى : ثم حلب من بين حيتى ، فارتفعت لذلك وقمت إلى السيف جردته وغلوت نحو أبواب الحرم فوجدتها مغلفة فقلت للجوارى : أى شيء سمعت عيسى فقلن : سمعنا أحسن العناء ، لم سمع قط أحسن منه .

حديث في الفن ، والمرب لم يفصلوا بين الرمز والواقع ، وخاصة في مسألة الاعتقاد . ويستحسن التنبيه هنا إلى أن الرمز والعقيدة لا يلتقيان . فالمؤمن لا يمر في عقيدته إنما يعبر عنها تعبيراً مباشراً فهو ليس في حاجة إلى الرمز . لقد استخدم الإنسان الحديث الرمز في الأسطورة لأنه لا يؤمن بالأسطورة ، فهو يستخدم لأسطورة كرمز لسبين ، أو طوبا : أن اللغة التي يستخدمها لم تعد قادرة على أن تشرح شعرة القدرة على التعبير عن نفسه ، فهو يعود بلغة الشعر مرة ثانية إلى لغة الأسرار . وفي هذه الحالة فهو يكلم نفسه أكثر مما يكلم جمهوره لأن القصيدة تعني شيئاً بالنسبة لقارئها يختلف عما تعنيه بالنسبة إليه . أما الأمر الثاني : فهو عجزه عن مواجهة القوى السياسية السائدة في مجتمعه ، فيحول الأسطورة إلى رمز يعبر من خلاله عن كل ما يريد أن يقول في الواقع . وهذا يختلف تماماً عن الإنسان المؤمن الذي يتحدث عن إيمانه ، فكل ما يقوله هو صدق ، وهو واقع بالنسبة إليه ومن ثم فهو ليس في حاجة إلى استخدام الأسطورة كرمز بالمعنى المعاصر للرمز . ولا يصبح للرمز مكان في شعر العقيدة طالما أن الشاعر لا يخاف على نفسه حين يعبر عنها . لقد استخدمت قصص الخرب بعد ذلك كتعبير عن الرمز في العصر العباسي إما للهجائية أو للمخوف من قول الحقيقة ، وكان استخدامها عند غير المؤمنين بها . ونحن المستحسن أن لا نتخذ مصطلحاً نقدياً للدينونة ونطلقه على من حضر آخر دون معرفة الظروف التي أدت إلى إطلاق المصطلح في العصر الحديث بالمقارنة إلى الظروف المماثلة في العصر الآخر .

لقد كان العربي يخشى الهجاء ويحب المدح . ومرد خشية من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوة ما وراء الطبيعة وهي قوى الجن والشياطين . فالكلمة السبابة مجلبة للفرع والشر وعامل شؤم ، بينما الكلمة الملاحية عامل تعاون ومجلبة للخير . وبناء على ذلك فإنه من الطبيعي أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح . وهذا ما جعل دور الشاعر في المجتمع العربي أخطر من دور المراف والساحر والكاهن . فلقد ارتبط الساحر بالشيطان ، ولكن دوره كان محدوداً ، كما ارتبط الكاهن بالإله ، وكان دوره أيضاً محدوداً بمعبوده الخاص وتأثيره . وتأثير الساحر والكاهن محدود بعائلتها الصيقة لا يتعداه إلا إلى المؤمنين بقدراتهما . أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير ، فإن كلمته يتسع تأثيرها لتشمل المجتمع كله . ومن هنا كانت مرحلة القبيلة من العرب إذا نزع فيها شاعر وأنت القبائل نهاتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالزواهر كما يصنعون في الأهراس ، ويتأثر الرجال والولدان لأنه حامية لأعراضهم ، ودب عن أحسابهم وتخلد لآثارهم وإشادة مذكرهم ، وكانوا لا يهتزون إلا بغلام بولد ، أو شاعر يتبع فيهم أو فرس تتج (٢٨) .

وما ذكر ابن رشيق لا ينبغي أن نلتمس القبيلة كلان نابعاً من أن

إننا من أبنائها قد اتصلت أسبابه بقوى ما وراء الطبيعة دون أن يحده حاجز يبعده عن المجتمع كما يحدث للساحر والكاهن في المجتمع العربي . وهو يستخدم هذه القوى لمصلحة قبيلته ؛ فيحمي أعراضهم ويدب عن أحسابهم ويخلد لآثارهم ويشيد بذكرهم بالكلمة المقدسة

ومع أن فرجة القبيلة بظهور شعر منها كانت تفوق فرجتها بظهور كاهن فيها أو ساحر ، فإن هناك حزناً يقابل هذه الفرجة من أعضائها ؛ لذا كان إطلاق كلب الجن على الشاعر محاولة للتخليل من الشاعر المعادي لها ، حتى أصبحت هذه الكلمة متواترة ؛

وقد هرت كلاب الجن مننا

وشد بنا قنادة من سليمان

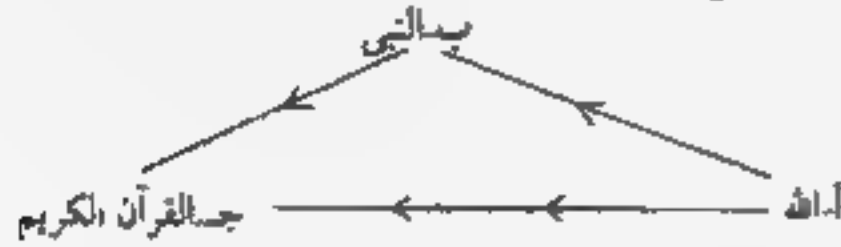
وهذه الصورة من ارتباط الشعر بالأسطورة باقية دون تغيير عند ظهور الإسلام . لذا فإن العرب عكسوا عن محمد ﷺ مفهومهم عن الإبداع الفني حين تحدث بالقرآن الكريم في دعوته للإسلام .

لقد جاء النبي بدين جديد ، وهذا لا يدعو للوقوف معه أو حده . فهو زعم يمكن أن يبرر فيقبل أو يرفض دون إثارة لأحد ، ولكنه جاء بينة على ما يقول وهي معجزة نبوته أي القرآن الكريم . وكان عليهم أن يأخذوه بعدي ، لأنه جاء لهم بالكلمة وعليهم أن يفسروا (من هو ؟) إن رفضوا لنبوته وعليهم أن يضموه مع أولئك الرجال الذين ارتبطوا في أذهانهم بقوة ما وراء الطبيعة وهم المجنون والساحر والكاهن والشاعر .

ولقد نسب المجنون أيضاً إلى الجن وارتبط به حتى في الكلمة ، جن وجنون ومجنون . فالمجنون مصاب بمس من الجن . ولكن محمداً بالصورة التي عرفوها لم يكن ذلك المصاب بمس من الجن . فشروط المسوس من الجن غير متواترة فيه . ولم يكن محمد ساحراً فهو لم يدع القدرة على التأثير في الطبيعة والتحكم فيها . كما أنه لم يكن كاهناً فهو لم يدع سدادته لإله من آلهتهم ، بل إن الدين الإسلامي رفض الكهانة تماماً . لم يبق إذاً إلا أن يكون محمد شاعراً يستمد كلمته من قوى ما وراء الطبيعة ، تمنحه الكلمة . غير أن هناك خلافاً كبيراً بين محمد والشعراء يتحدد في ثلاثة أشياء :

أولاً : أن ما يقوله محمد ﷺ يختلف كثيراً عما يقوله الشاعر . الشاعر يقول الشعر والنبي يقول القرآن . وللشعر قوانين خاصة في شكل خاص بنية القصيدة الشعرية وارتفاع خاص يختص بالورد والقافية . ولقد عرف العرب هذه القوانين دون أن يسجلوها ، ومن يلتزم بهذه القوانين فهو الشاعر . وهذه القوانين نفسها تخرج القرآن الكريم عن أن يكون شعراً كما تخرج النبي عن دائرة الشعراء

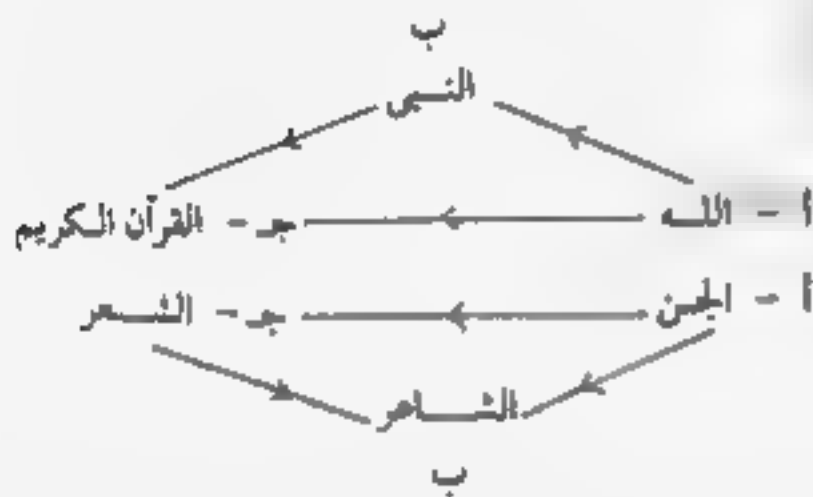
وخس من هذه الآيات مكية ، كان هدفها الدفاع عن القرآن الكريم ضد اتهامات العرب والتأكيد على أنه وحى من الله يلقى على النبي ولا دور له فيه إلا أنه وسيط يتلقى الكلمة فيقولها بأمانة كما توحى إليه .



وذلك موقف جديد من القرآن يقابله موقف قديم لهم من الشعر ، وهذا أدى إلى ثلاث مقابلات :

- أ - الله العظيم ————— في مقابل ————— الجهن
- ب - النبي ﷺ ————— في مقابل ————— الشاعر
- ج - القرآن الكريم ————— في مقابل ————— الشعر

وتصبح الصورة كالآتي :



إدراك القرآن والشعر يلتقيان في أنها وحى ، ولكنها يختلفان في أن القرآن من الله والشعر من الجن . وهذا أدى إلى تحسده صفة كل منها ، فقد أصبح القرآن بذلك مقدسا بينما أصبح الشعر دنيويا .

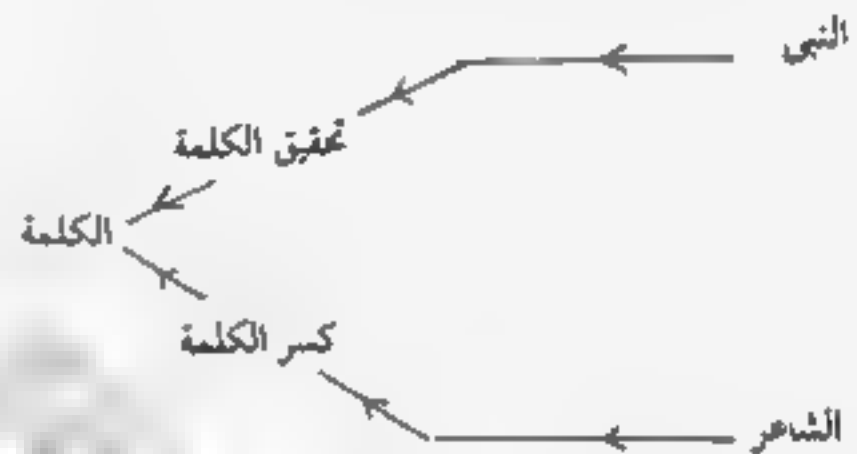
ويحدث ثبات مطلق في رؤية القرآن وقداسته بينما لا يستمر الأمر طويلا مع الشعر . فالآية الكريمة التي تحدثت عن الشعر ، وغوايتهم لم تفعل الباب أمام الشعر والشعراء ، فلقد انتهت باستثناء «إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا» (٣٦) . وقد فتحت هذه الآية الطريق لموقف جديد من الشعر حين هاجر النبي إلى المدينة . وأصبح للشعراء دور جديد ومقدس في واقع حياة المدينة الجديد . وهنا يعرف الرسول الشعر «إنما الشعر كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب» (٣٧) . وبذلك ينقسم الشعر في الرؤية الإسلامية إلى قسمين متقابلين قسم طيب في مواجهة قسم خبيث . وحين استطعت قريش الشعر في هجاء الرسول قال

ثانيا : تختلف شخصية محمد عن شخصية الشاعر اختلافا كبيرا ، فمحمد صاحب دعوة أكثر ثباتا واستقرارا ، يؤمن بما يقول ، بينما شخصية الشاعر متقلبة غير مستقرة ، تؤمن وقد لا تؤمن بما تقول . هذا فضلا عن أن النبي يفعل ما يقول بينما الشعراء يقولون ما لا يفعلون . فهما متقابلان متضادان .

محمد : يعيش مرتبة القول وتحقيق المثال .

الشعراء : يعيشون مرتبة القول وكسر المثال .

هم لا ينتفون إلا في أداة التعبير وهي الكلمة :



ثالثا : موضوع الشعر يختلف عن موضوع القرآن الكريم . إذ إن للشعر موضوعاته المحددة التي يتطرق إليها الشاعر ، وتعيش في إطار التقاليد الاجتماعية ، أما القرآن فهو يحمل دعوة جديدة تنذر بإفلاق كيانهم وجمعهم كله .

ولقد وقف القرآن الكريم ضد فكرة أن يكون محمد شاعرا ، أو أن يكون ما يقوله شعرا . لقد استخدم القرآن الكريم كلمة شاعر وكلمة شعراء وكلمة شعر . وذكرت كلمة شاعر أربع مرات ، ثلاث منها على لسان المشركين :

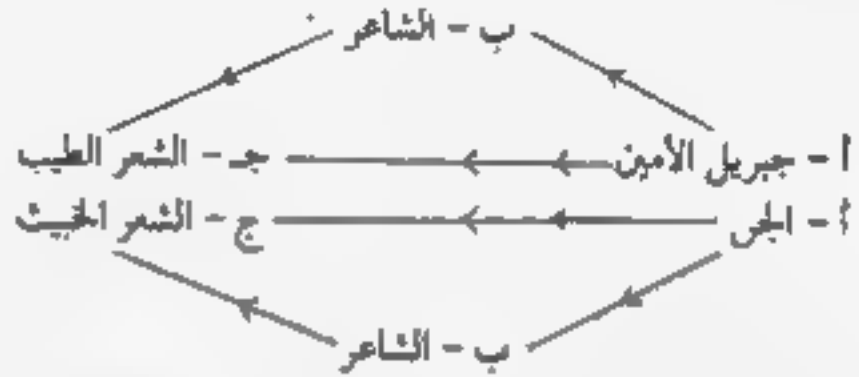
« بل قالوا أضغاث أحلام ، بل افتراء ، بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون » (٣٨) . وفي الآية الثانية « ويقولون إنا لناركوا آتيت لشاعر مجنون » (٣٩) . وفي الثالثة « أم يقولون شاعر تتربص به ريب المنون » (٤٠) . وفي الرابعة ينفي القرآن الكريم أنه قول شاعر « وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون » (٤١) .

وذكرت كلمة شعر مرة واحدة لتنفى عن الرسول الكريم أن يكون على علم به ، وترفع به عن هذه المعرفة فيصف ما يقوله الرسول « إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » (٤٢) .

أما كلمة شعراء فلم ترد إلا مرة واحدة في معرض تحديد موقف الإسلام من الشعراء « والشعراء يشعهم الغاؤون » ألم تر أنهم لى كل واد يميمون • وأنهم يقولون ما لا يفعلون • إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى متقلب ينقلبون » (٤٣) .

لحسن بن ثابت «أهجهم - يعني قریشا - فوالله لهجؤك أشد عليهم من وقع السهام في علس الظلام ، أهجهم ومعك جبريل روح القدس» (٣٨). ويروى أن لجبريل الأمين ما يقارب سبعين بيتاً في إحدى قصائد حسان (٣٩) . وهذا تحددت عملية الخلق الشعري وانقسمت إلى شعر طيب من وحي جبريل الأمين ، وشعر خبيث من وحي الجن .

وبهذا تتخذ صورة التقابلات في الخلق الشعري صورة جديدة :



وبالطبع فإن الفصل بين نوعين من الشعر أدى إلى الفصل بين نوعين من الشعراء . وإن كان هذا لا يعني أن كلا من القوتين الكونيتين تختص إحداها بشاعر دون آخر ، فإن الشاعر قد يوحى إليه جبريل الأمين كما يوحى إليه الجن . وحسان بن ثابت شاعر الرسول يقول :

ولي صاحب من بني الشيبان

فحينما أقول وحينما هو (٤٠)

وإن كان مرد هذه الأبيات إلى ما قبل الإسلام فلا يمنع أن يتنازع الشاعر المؤمن جبريل الأمين ، كما يتنازع الجن أيضاً . وبهذا يكون التصالح قد حدث بين الإسلام والشعر ، وإن ظل كثير من المتعصبين للإسلام أو ضد الإسلام يعتقدون أن الإسلام رفض الشعر وكان ضده ، وهو في الحقيقة لم يرفض غير النوع الأول أو ما يسمى بالخبيث .

ولقد نظر المسلمون الأوائل إلى الشعر من هذا المطلق فوجهوه وجهة أخلاقية ، وينوا من خلال وجهة النظر هذه أحكامهم عليه . ولقد حبس عمر بن الخطاب النجاشي والحطيئة (٤١) لتخطيها حدود الشعر الطيب إلى الشعر الخبيث المسيء إلى الناس (٤٢).

غير أن المسلمين لم يستمروا طويلاً في جعل روح القدس جبريل الأمين يقوم بدور في عملية الخلق الشعري ، وإنما قام تعديل جديد في الصورة . فإن الجن أيضاً قد تعدلت صورتهم فاعتهم من أسلم ومهم من ظل على كمره .

وإن السفاح بن الرزاق الجنى الذي ألقى على لسان الحارث الجهمي هذه الأبيات :

كأن لم يكن بين الحجبون إلى الصفا

أنيس ولم يسمر بمسكة سامر

قد آمن بالله واليوم الآخر قبل أن يبعث النبي (٤٣) . وطبعي أن يؤدي هذا إلى أن تستمر فكرة الخلق الشعري مرتبطة بالجن بعد الإسلام ، فإن الجن سيقتون أصحاب الإبداع الشعري ، وتبقى أسماؤهم على ما هي عليه . وكان يقال إن عمرأوهو جن المحبل السعدي هو النبي يوحى بالشعر إلى الفرزدق (٤٤) .

ولا يمنع أن يكون للشاعر أكثر من جن يوحى إليه الشعر . كما أن الخلق يوحى بالشعر لأكثر من شاعر من المتعصبين ، فكان الفرزدق يقول «إن شيطان جرير هو شيطان إلا أنه في نعي أحث» (٤٥).

وحين يقول الفرزدق في مدح أسد بن عبد الله القسري يتحدث عن شعره وعن شيطانه :

لويبلغن أبنا الأشبال مدحتنا

من كان بالغور أو مروى غراسنا

كأنها الذهب العقبان عثرها

لسان أشمر خلق الله شيطاناً (٤٦)

وأشعر خلق الله شيطاناً هو إبليس أبو الشياطين ، لم يذكره صراحة وإنما كفى عنه بقوله أشعر خلق الله شيطاناً ، ثم يذكر في قصيدة أخرى اسمه صراحة ، وأنه استمد الشعر من إبليس وابن إبليس ، وأنها تملأ في فيه ليكون ذلك النابح العاوي أقدر من رمى الناس بالحجارة ورمى أعراضهم ، ولقد وضع كل شعره ليكون نبهاً وعواءاً قاسياً على الناس . وهو أيضاً في هذا يؤكد أن إبليس لم يكن وحده هو الذي يمنحه الشعر وإنما شاركه ابنه :

وإن ابن إبليس وإبليس البنا

فهم بمذاب الناس كل غلام

ما تفلأ في في من فتوى

على النابح العاوي أشد رجاء (٤٧)

لذا فإن توقف الفرزدق عن الهجاء في نهاية حياته مقابل توقف لبيد عن قول الشعر ، كلاهما بعد توبة .

توقف لبيد في العترة التي أدرك فيها رفض الإسلام دينية الشعر وارتباطه بالجن ، وأنه يقف مقابل القرآن المقدس وارتباطه بالله ، وكان عليه أن يختار ، فاختار ألا يقول الشعر ولم يعد إليه حتى بعد أن تغير المفهوم بعد ذلك .

أما الفرزدق فلم يكن في حاجة إلى أن يترك الشعر ، وإنما عليه أن يعلن توبته ويطلب العفوان من الله في قصيدة ذكر فيها ذوام توبته : فقد «دخل المرند علقى رجلاً من موالي باهدة يقال له حمام

ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنهم عيش في بيوت رخام
فقلت اصقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيخوها للقوق فبرام
فلما أنسخوها تبرأت منهم
وكننت نكوحها عند كل زمام

وما صنعه إبليس هنا ليس أقل مما صنعه بآدم ؛ فالمرزوق
ينتقل إلى مقابل آخر أهم من مقابل فرعون وقوم الحجر ليضع
نفسه في مقام آدم وخروجه من الجنة ، تلك الصورة التي تتكامل
مع الصور السابقة لتصبح المرزوق هذا الموضع الكبير في علاقته
بإبليس . فإن ما صنعه إبليس في المرزوق وتمنيته الأمان ، ودفعه
إلى سب أعراض الناس هو المقابل لما حدث لأدم ؛ فقد مناه
الأمان وهو يقسم له بأنه ناصح له ولزوجته ، فإذا به يخرجها من
الجنة خير مقام ، ويأخذان في العمل بأيديهما ليخطيا لها ثوبا من
الورق ، ويأكلان من شر الأطعمة ؛

وآدم قد أخرجته وهو ساكن
وزوجته في خير دار مقام
وأنسمت بما إبليس أنك ناصح
له ولها إقام خير أئام
نظلا بخيطان الوراق صليهما
بأيديهما من أكل شر طعام^(٤٨)

لقد أكد بهذه الصورة ندمه الشديد وإعلانه لتوبته . وهذه
الصور المتقابلة إنما جاءت لتؤكد صدق نيته في الوفاء بقسمه ،
وقد أقسم ألا يشتم طول الدهر مسلما لها كان ولا يخرج من فمه
سوء القول .

على قسم لا تشتم الدهر مسلما
ولا تخارجها من في سوء كلام
وجريو يذكر اسم إبليس صراحة وهو يفتخر بشعره وبأن
مانعه الشعر هو إبليس نفسه ؛

إني ليلقي على الشعر مكتهل
من الشياطين إبليس الأباليس^(٤٩)
هذا عن أولئك الشعراء الذين كان شعرهم تعبيرا دينويا عن
حياتهم وعن حياة عصرهم . أما الشعراء الذين كان جانب من
شعرهم تعبيرا دينويا عن عقائدهم فإنهم لم يخرجوا عن هذه
الدائرة ، فهم أيضا يتلقون الوحي عن الجن . والكميت شاعر
أما شميين يوحى إليه الشعر مدرك بن وأهم بن عم هيد^(٥٠)

ولقد صنف القدماء شعر الكميت إلى قسمين من حيث

ومعه نجى من سمن يبيعه فسلومه الفرزدق به ، فقال له حمام :
أدفعه إليك ونهب لي أعراض قومى ؟ ففعل^(٥١) . وكان صادقا
وسجل هذا الموقف ؛

لعمري لنعم النجى كان لقبومه
عشية غب البيع نحى حمام
وأتبعها بعد ذلك بإعلانه لهذه التوبة والاعتراف بأنه لم يكن
يعطى الناس إلا الظلم ؛

بنسوبة صبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام
ويتبع هذا البيت ذكر علاقته بإبليس ؛ فقد أطاعه سبعين
عاما حتى شاب ، وبلغ نهاية عمره يفر إلى ربه وهو على يقين أنه
ملاق لحلة الموت . وحين يذكر الشيطان والفرار منه لا يجد له
ملجأ إلا الوجه المضاد له وهو ربه ؛

أطعنت بما إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم ثمانين
فررت إلى ربي ، وأيقنت أنني
ملاق لأيام المنون طامى

وبعد ذلك أخذ يذكر قصة إبليس معه ؛ فقد كان إبليس يسير
نافته وتمنيه الأمان فهو لا يتركه لحظة ، هو وراءه وأمامه إبليس
هذا يقوم بحصار وسيطة ويضيق عليه الخناق فيمنيه الأمان أنه لن
يموت وأنه سيخلده في جنة الخلد ليعيش فيها بسلام ؛

يبشرون أن لن أموت ، وأنه
سيخلدن في جنة وسلام

وبعد ذلك أخذ يذكر عدة مقابلات بين موقفه هذا وموقف
فرعون الذي كان إبليس يمني الأمان ، ولما انتهى فرعون إلى التيم
رماء كقطعة صخرة قلت من الحبل ، وعندما لقي الموج طاميا
نكص به دون أن يتقدمه ؛

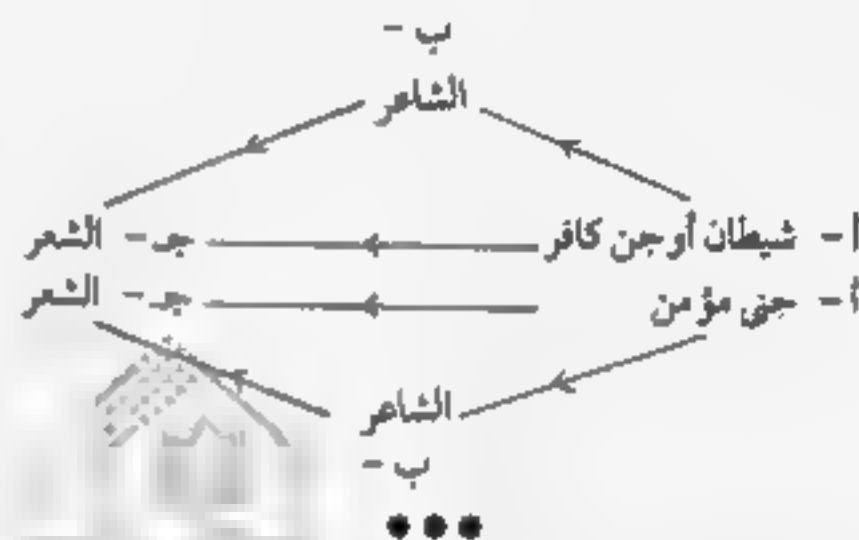
فقلت له هلا أحميك أخرجت
بمينك من عصر البحور طوام
رميت به في البسم لما رأيته
كسفرة طوى يذبل وشمم
فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بهرام

وانتقل الفرزدق بعد ذلك إلى مقابل آخر في حركة دينامية .
مقابل يدحبه في مقابل آخر ليضع نفسه مكان قوم صالح وقد
طلب الشيطان منهم أن يعفروا ناقة صالح ، وبعد أن عفروها
لقى الله عليهم العذاب ؛

المصنوعون : قسم ديني وقسم دنيوي ، واختلفوا في تفضيل أحدهما على الآخر من الوجهة الفنية .

وقد فصل ابن قتيبة رأيه في هذا الشعر بأنه وتشيع ويتحدث عن بني أمية بالرأي والهووى . وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإثارة عاجل الدنيا على أجل الآخرة^(٥٢) . والعبارات نعتي في المفهوم الإسلامي أن هذا الشعر من تأثير الشيطان .

وعلى هذا تكون الصورة في العصر الأموي قد أخذت شكلها الجديد بوضوح لتصبح :



أما كيف كان الاتصال يتم بين الشاعر والقوى العليا فإن المصادر العربية لم تتكلم عنه كثيرا ، لقد تحدثوا عن لحن الشعر كان لدى العرب طبيعة وارتجالا ، وتحدثوا عن حوليات زهير التي كانت تأخذ منه عاما كاملا يقوم بإنشائها والتعديل فيها حتى تأخذ صورتها النهائية . ولكن ما حالته حين يتلقى الوحي من جنه ؟ إنه في حالة الارتجال مدفوع بمعاطعة قوية مشبوبة تدفع الكلمات إلى الخروج ، وهي حالة غير عادية من حالاته ، لأن الارتجال لا يتم إلا بدوافع معينة حثتها النقاد بعد ذلك من استقصاء للشعر العربي ، فابن قتيبة يقول وللشعر دواعي غث البطى ، وتبعث المتكلف ؛ منها الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها العصب ومنها الشوق (٥٣) .

وكل هذه الدواعي في العرف الإسلامي دواع لها علاقة
بالشيطان . فكأنما الشاعر يتحرك للمحطة الخلق وينجذب شيطانه
إليه بفعل كل ما يغضب الله وتكاد هذه الأشياء أن تكون
رياضات تنمي للشاعر علاقته بجنه وتقرب من تلك الرياضات
التي يقوم بها الساحر وهو في طريق حصوله على هذه المقدرة من
الوضوء باللين ، وأخذ القرآن معه إلى العائط ومن كل الأشياء
التي ترضى الشيطان . ويذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطاة
ابن سمية : هل تقول الشعر ؟ فأجابه بمثل قول ابن قتيبة
السابق . وكيف أقول الشعر وأنا لا أشرب ولا أطرب ولا
أعضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه^(*) .

أما صورة اللحظة التي يتم فيها التوحد بين الشاعر والشيطان في ساعة الخلق فلم يذكر عنها الكثير . لقد روى الأعشى أنه ينادى شيطانه عندما يحتاج إليه فيجيبه في قوله الذي أشرنا إليه قبل ذلك «دعوت خليل مسحلا ودعوا له» .

ويذكر الفرزدق لحظة من لحظات الخفق ؛ فقد تحدّاه واحد من الأبطال بفاخره بشعر حسبان بن ثابت ، ويطلب منه أن يقول شعرا مثله ، فإن قال فهو أشعر العرب ، وإلا فهو كذاب متحل . ولقد صعب على الفرزدق أن يقول شيئاً ، ويروي عن لسانه أنه قال وفاتيت منزلي فأقبلت أصد وأصوب في كل فن من الشعر فكأن مفتح لم أقل قط شعرا حتى نادى المادي بالفجر ، فرحلت ناقتي ثم أخذت بزمامها فشدتها حتى أتيت جباب ثم ناديت بأعلى صوتي : أحاكم أبا لبني . قال سعدان : أبا لبني . هذا النداء هنا مقابل لنداء الأعرابي لصاحبه مسجلاً ، وهو أقرب إلى النداء ؛ إذ يدعو مستجيراً به أن يأتي لمساعدته . والفرزدق يكمل القصة مصوراً فيها لحظة من لحظات الجذب في محاولة للانحداد مع الجنى ، وهنا يذكر «فجاش صدري كما يحيش الرجل» . وتلك حالة تكاد تقترب من حالات الوجد كما تحدث عنها المتصوفة . ولا يتوقف الأمر عند هذا مع الفرزدق وإنما يذكر أن الحالة العاطفية تبعثها حركة عصبية ، ويذكر «ثم عقلت ناقتي وتوسدت ذراعها» وهذه الناقه لها دور مهم في لحظة خلق الشعر عند الفرزدق فإن الرحلة التي يقوم بها على ناقته في الصحراء بعيداً عن الناس تمثل فعلاً وتصوراً . أما انفعال فهو الحركة العصبية الدافعة له أن يصنع شيئاً وهو الرحيل بعيداً عن الناس ، أما التصور فهو أن الجن موطنهم في الصحراء والخرائب ، فهو متجه إلى صاحب هذا الموطن ليمنحه الشعر ، وحين بدأت عملية الخلق كانت الناقه بجواره فتوسد ذراعها .

ويبدو أن هذه الرحلة بالناقة قبيل لحظة استلقى الشعري كانت نظاما هاما متعاضدا للمرزوق ، وليست قصة فريسة من قصصه ؛ فهو في نهاية عمره بقرن عملية الخلق الشعري بالناقة ويتهم إبليس بأنه كان يقود هذه الناقة في ساعة الخلق الشعري ، وأنه كان لا يتركه لحظة فهو من وراءه وأمامه ؛

ألا طامنا قد بت يوضع ناسق
أبو الحسن إيلس بغير خطام
يظل يميني على الرحل واركا
يكون ورأى مرة وأمامي

وهذه اللحظة التي يتم فيها التعامل بين الشاعر والشيطان تنتهي بالفتنة الشعرية التي غير عنها بقوله : «هي فمت حتى قتت مائة وثلاثة عشر بيتاً»^(٦٦) وانتهت الروثة وتوقف الجذب بعدها . فعلاقة الشاعر بشيطانه علاقة عارضة لا تتم إلا ساعة الجذب أو

في حياته اليومية ؛ فهو يهمهم ، ويحبو على الفراش ، ويقضي الليل عرباتاً . وطبعاً أن هذه الحالة غير عادية ولكنها مفهومة للمعاصرين من عذريه ؛ فهم يردون على المرأة «نحن أعلم به وما يمارس» لقد انتهت عملية الوجد بعد البيت الثماني الذي انتهى بتكبيره منه ، ومن ثم عاد إلى حالته الطبيعية .

وهذه الحالات على قلتها تكشف عن لون من ألوان الخدب يصاب به الشاعر عند لحظة الإنداع .

إن هذا النظام في عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءاً من التراث العربي . ولقد حدث تغيير في الصورة في العصر العباسي ، ولكن النظام ظل باقياً ؛ إذ أصبحت مسألة إيمان بهذا النظام المرتبط بالأسطورة في عملية الخلق أو عدم الإيمان به . رفض العقلايون هذا النظام إلا أن غير العقلايين ، وهم الكثرة ، سلموا به ، وأضافوا إليه الكثير فتعددت صور الارتباط بقوى ما وراء الطبيعة ، ولم يعد الجن وحدهم هم الملمحون . لقد وصل الأمر ببعض الشعراء إلى الإيمان بأنهم يتلقون معرفتهم من الله رأساً دون وسيط أو من النبي ﷺ أو من الخضر عليه السلام أو من القطب .

والوقوف من الأسطورة في هذه المرحلة وما بعدها يمكن أن يفسر كثيراً من القضايا ، منها دينية الشعر ودينيته وتعدد مواقف الشعراء من الخيال وكذلك موقفهم من قضية خلق القرآن وتوظيف الشعر .

إن دراسة الأسطورة وعلاقتها بالشعر العربي أمر يستحق وقفة طويلة من الباحثين .

الوجد . وما ذكره المرزوقي يكاد يكون نظاماً علمياً في التصور عن الخلق الشعري ؛ فالشاعر قناته حالة من الحالات غير المعتاد عليها في حياته اليومية . ويؤيد ذلك قول جرير الوجه المقابل لمرزوقي في ميدان الشعر .

لقد أغضب راعي الإبل جريراً كما أن ابنه أمهاته ، ولقد غضب جرير لهذه الإهانة غضباً شديداً وفاتصرف إلى بيته غضبان حتى إذا صلى العشاء بمنزله في علية قال : ارفعوا لي باطية من بيذ وأسرجوا لي فأسرجوا له وآتوه باطية من نبيذ . ويتضح من هذا الخبر جانبان ؛ أحدهما أن جريراً صلي ثم طلب النبيذ ، وبالطبع شربه . الثاني أن صلاته كانت أداء لفرض ديني وبعد ذلك كان عليه أن يتحول منه ، ويصنع شيئاً عكسه ليمارس شعيرة علاقته بالشيطان حتى يصل إلى الاتحاد معه ، فكان الميذ وسببته إلى ذلك ، وبعد ذلك وجعل يهمهم بموعظ هذا أنه بدأت لحظة الخدب ، وكانت غريبة حتى أن امرأة عجوزاً سمعت صوته في الدار ، فأطلعت عليه وإذا هو يحبو على الفراش عرباتاً له فيه وقد تصورت للمرأة أنه مجنون لي أن الخن أصابته بمس فقامت لمضيفيه وصيفكم مجنون . رأيت كذا وكذا فقالوا لها «ادهي لطلبك نحن أعلم به وما يمارس . فما زال كذلك حتى كان السحر ثم إذا هو يكبر قد قالها ثمانين بيتاً في بلي لمير» فلما ختمها بقوله :

لفض الطرف إنك من نمير
فلا كعبا بلغت ولا كلابا

كبر ثم قال : أنجزته ورب الكعبة» (٥٧) .

لقد عاش جرير لحظة الخلق بصورة غير الصورة التي يعيشها

الهوامش

(٤) Spence, L. Op.Cit, p. 275
(٥) Prescott, Frederick C. Poetry and Myth. New York: Kennikat Press, Inc. Reissued, 1967, pp. 62—63
(٦) Eliade, Mircea Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy, translated from French by Trask. Willard R., Princeton. Princeton University Press, 1972, p. 510

(١) Spence, Lewis. An Introduction to Mythology London. George G. Harrap & Company LTD, 1921, p. 12
(٢) Regan, Lord. The Hero, New York. Oxford University Press, 1973, p. 131

(٣) العهد الجديد . إنجيل يوحنا . الإصحاح الأول . آية ١ .

- (٧) تبدأ إلياذة هوميروس وأوديسة بعبارة «غنى غنى ربات الشعر» وكذلك قصائد الشعر الغنائية الليونية .
- (٨) أمل ، سيد حيدر . كتاب نصي النصوص ، في شرح نصوص الحكم لمحيي الدين بن عربي ، تحقيق هنري كرين وعثمان إسماعيل يحيى . طهران : قسنت إيرانشناس . سنة ١٩٧٥ . صفحات ٤٣ إلى ٦٣ .
- (٩) كانت بومليخ من خراطة - وهم وعط طلحة الطلحات - يعدون الحس - ومهم برئت (إن الذين تدعون من دون الله عباداً لمثلهم) [انظر ابن السائب الكلبي ، أبو المنذر هشام بن محمد . كتاب الأصنام . تحقيق أحمد وكي . القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر ، ط . دار الكتب ١٩٧٤ .
- (١٠) أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبد الله النوحى . رسالة الملائكة تحقيق محمد سليمان الجندى . بيروت : المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . ١٩٦٦ . ص ٤٣ .
- (١١) الجاحظ . الحيوان . تحقيق نوري عطوي . دمشق : مكتبة محمد حسن النوري . د . ت . ج ٦ . ص ٤٥٠ .
- (١٢) انظر ، القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب . جبهة شعر العرب في الجاهلية والإسلام . تحقيق علي محمد البجاوي . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر . ج ١ ص ٦٢ - ٦٣ . يذكر القرشي أن المرزوق قال لأحد الشعراء بعد أن عرض عليه شعره : يا بني إن لشعر شيطانين أحدهما الموير والأخر الموجل ، فمن انفرد به الموير جاد شعره وصح كلامه ، ومن انفرد به الموجل فسد شعره .
- (١٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٥ .
- (١٤) القرشي . المرجع السابق . ص ٤٣ .
- (١٥) المرجع نفسه . ص ٤٥ .
- (١٦) الأعمى ميمون بن قيس بن جندب . يلحق بكتاب الصبح الكثير من شعر أبي بصير الأعمى والأعشى الآخرين . حياته سنة ٣٩٢٧ - ١٤٨ . ويرى الشطر الأول من البيت الأول ربما كنت ذا خوف وبكى حسبي ، كما يرى الشطر الثاني من البيت الثالث ويقول فلا أحمأ بقول بقوله انظر القرشي . المرجع السابق . ص ٤٢ .
- (١٧) المرجع نفسه . ص ٩٦ . ويرى الشطر الثالث من البيت وبتقبح جهش المشبهات مرجم . انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
- (١٨) الأعمى . المرجع السابق . ص ٩٥ .
- (١٩) الألويس ، محمود شكرى . بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب تحقيق محمد بيجت الأثرى . القاهرة : مكتبة محمد الطيب . سنة ١٣٤٢ هـ . ج ٢ . ص ٣٦٧ - ٣٦٨ .
- (٢٠) أبو الفرج الأصبهاني ، علي بن الحسين ، كتاب الأغانى . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . نسخة مصورة من طبعة دار الكتب . سنة ١٩٦٣ . ص ١٥٦ .
- (٢١) العرب لهم رؤية مختلفة عن الجن الأذى
- (٢٢) القرآن الكريم . ٦٢ - ٦٥ ك الصافات ٣٧ .
- (٢٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
- (٢٤) أبو العلاء المعري . المرجع السابق . ص ٤٢ .
- (٢٥) الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن غريب الأصمعي . الاشتقاق

- تحقيق وشرح الدكتور سليم النعيمي . بغداد : المجمع العلمي العراقي ، ١٩٦٨ . ص ١١١ .
- (٢٦) هاشم المرجع نفسه . ص ١١٣ .
- (٢٧) هاشم المرجع نفسه . ص ١١٢ .
- (٢٨) عصي حلال ، محمد . النقد الأدبي الحديث . القاهرة : دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٣ . ص ٣٦٦ .
- (٢٩) ابن رشيقي الفيرواني ، أبو علي الحسن . العملة . تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد . بيروت : دار الخليل للنشر والتوزيع والطباعة سنة ١٩٧٢ . ج ١ . ص ٦٥ .
- (٣٠) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٧ . ويرى الشطر الأول «وهرت كلاب الحى ماء» . انظر الرورى . شرح المعلقات السبع . بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر . سنة ١٩٧٤ . ص ١٢٣ .
- (٣١) ك الأنبياء ٢١ .
- (٣٢) ك الطور ٥٢ .
- (٣٣) ك الصافات ٣٧ .
- (٣٤) ك الحاقة ٦٩ .
- (٣٥) ك يس ٣٦ .
- (٣٦) ٢٢٤ - ٢٢٧ ك الشعراء ٢٩ .
- (٣٧) ٢٢٧ ك الشعراء ٢٦ .
- (٣٨) ابن رشيقي . المرجع السابق . ص ٢٧ .
- (٣٩) المرجع نفسه ص ٣١ .
- (٤٠) أبو الفرج الأصبهاني . المرجع السابق . ج ١ . ص ١٤٢ .
- (٤١) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٨ .
- (٤٢) ابن رشيقي . المرجع السابق . ص ٧٦ .
- (٤٣) وقف عمر بن الخطاب وقفاً أخلاقية من الشعر ، وكان يفضل زهيراً لأنه كان لا يحاظر بين الكلام ولا يتبع حوشه ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه . انظر المرجع السابق ص ٩٨ . وانظر عمر والشعر ، القرشي ، المرجع السابق ص ٣٧ - ٣٨ .
- (٤٤) القرشي . المرجع السابق . ص ٥٤ .
- (٤٥) انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
- (٤٦) الثعالبي ، أبو المصود عبد الملك بن محمد . لمار القلوب القاهرة : مطبعة الظاهر . سنة ١٩٠٨ . ص ٥٧ .
- (٤٧) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
- (٤٨) ديوان الفرزدق . بيروت : دار صادر سنة ١٩٦٦ . ج ٢ ص ٢١٢ .
- (٤٩) الفرزدق . المرجع السابق . ج ٢ ص ٢١٢ .
- (٥٠) انظر القصيدة . الفرزدق . المرجع السابق ص ٢١٢ - ٢١٥ .
- (٥١) الثعالبي . المرجع السابق . ص ٥٤ .
- (٥٢) القرشي . المرجع السابق . ص ٢١ .
- (٥٣) ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم . الشعر والشعراء . تحقيق مصطفى الشمار . القاهرة : المكتبة التجارية ، سنة ١٩٣٢ . ص ١٧ .
- (٥٤) المرجع نفسه : ص ١٧ .
- (٥٥) ابن قتيبة . المرجع السابق . ص ١٨ .
- (٥٦) ديوان الفرزدق . المرجع السابق . ص ٢١٣ .
- (٥٧) أبو الفرج الأصبهاني . المرجع السابق . ج ٩ . ص ٣٣٨ .
- (٥٨) أبو الفرج الأصبهاني . المرجع السابق . ج ٨ . ص ٣٠ .

تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم

عبد القادر الرباعي

الشاعر ، في جوهر عمله ، هو الشاعر سواء أوجد في العصر القديم أم الحديث ، سواء أكان عربياً أم أجنبياً . إنه الإنسان الذي تسعفه فواء الداخلية المتميزة على خلق معانٍ جمالية متجددة على الزمان ، تدفع الناس في عصور مختلفة إلى التحول والتغير ، إنه بعيد النظر ، يمتلق بالآن أكثر من ركونه إلى الواقع القائم ، بل هو يشكل من القائم القائم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق . من هنا كان عمل الشاعر وما زال تحويلياً ، حيث يتقلب في شعره المستحيل إلى ممكن ، والقييد إلى حرية ، والرؤية إلى رؤية^(١) .

مهمة الشاعر الأبدية هي التعامل مع المواد المحدودة للانطلاق من خلالها إلى اللامحدود . ولذلك فإن القصيدة الشعرية تشكل باباً واسعاً مفتوحاً على العالم والإنسان في كل الأبعاد والأعماق الممكنة وبناء على هذا فإن العملية الشعرية الإبداعية تغير من طبائع الأشياء الداخلة في القصيدة ؛ فالكلمة يمكن لها أن تكون علاقة (relation) أو عملية (process) ، كما وصفها إمبسون^(٢) ، والمعنى حدثاً ، كما قال شورت^(٣) ، والعمل الشعري كله علاقات صورية ، كما قال هيربرت ريد^(٤) .

إحداثيات العلاقات المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعري التي ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة .

إنه يقوم بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعاني^(٥) حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والحديث ، ومن السماء والأرض ، ومن القروء والمشاهد . وهكذا فإن المعنى الشعري المشكل بفصل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المترابطة ، أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد .

نورثرب فرأى عن هذه العملية التجريبية بعد أن جعلها «مركزية» التقدر فقال «قارئ الأدب - ناقد» شبيه بالمصنعي الذي يقرأ في الكتب الدينية ، عليه أن ينهض في الحديث الخاص بعالم التقدير من خلال الحضور السري للأدب ، وإلا فإن القراءة لن تكون تجريباً أدبياً أصيلاً ، وإنما انعكاساً لاصطلاحات

وتأويل هذا المعنى أو الكشف عنه من أهم مسؤوليات الناقد الأدبي إن لم تكن أهم مسؤولياته على الإطلاق . إن هذا التقدير بحاجة - كي يضمن النجاح في مهمته - إلى أن يتدمج في هذا العمل الشعري ، وأن يفرض داخل تشكيلاته المتنوعة ، ليكون قادراً على أن يمسك بالخيوط المتشابكة من جديد . لقد تحدث

وتذكرات وأهوله نقدية . إن حضور التجربة غير القابلة للتجسير في نقطة المركز من النقد ، يحفظ لهذا النقد نوعه كفن^(١٦) .

تجريب الناقد للعمل الشعري - كما عرضه فراسي - هو محور العملية النقدية ، لكن الناقد يحتاج - بالإضافة إلى ذلك - إلى عقل عميق ووعي شامل ، لأن المهمة التي يواجهها صعبة التحقيق ؛ فهي - كما نجيلها ريد - وصياغة ثابتة للصلوات المقطوعة بين الإبداع والمعرفة ، وبين الفن والعلم ، وبين الأسطورة والمفهوم^(١٧) . وعمق آخر ، هي قراءة عقلية للتشكيل الشعري ، وتحويل هذه القراءة إلى لغة عقلية تحقق المعنى الكامل للقصيدة كما يراه الناقد . ولعل هذا ما عناء ريد نفسه حين قال وقاعدة النقد هي التعاطف ؛ أما البناء فوق هذا المستوى الوجداني فهو الجهد العقري^(١٨) . ومن استطاع الناقد أن يرى بقلبه وعقله الخيوط المتشابكة التي تتشكل فيها عناصر القصيدة المتألفة والمتضاربة ، وأن يدرك التفاعل الدبنامي بينها ، فإنه - في النوائع - يكون قد رأى المعنى الأعمق والأشمل للقصيدة . قال فراسي في هذا : «تحقق رؤيتنا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيها ممكنا»^(١٩) . والتزامن (simultaneity) يعني تكوين علاقة بين موضوعين فأكثر داخل القصيدة ، ومن مجموع التزامنات بتشكيل معنى القصيدة .

ويستطيع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى في الشعر هما :

• التشكيل المكاني

• والتشكيل الزماني

فقد قيل : إن العلاقات تنشأ من الترابط والتولؤم المذكورين خلال المكان والزمان^(٢٠) . وهذان التشكيلان هما اللذان سيعالجها هذا البحث من خلال نماذج من الشعر العربي القديم .

٢

ربط كثير من النقاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعري ؛ فقال أحدهم : إن التمييز بين الرؤية والتفكير عمل صحيح ؛ فلكي أرى يجب أن أفكر ؛ وليس هناك ما أفكر فيه إن كنت لا أراه^(٢١) . فالسوء البصري حالة حدسية للمعرفة ، تيسر فقط خلال الإدراك لعملية البناء التي يكتسب فيها كل عنصر معناه من خلال وضعه المكاني داخل الكل^(٢٢) . ومن أبسط الفصايا النقدية التي يمكن طرحها أن الرؤية تتحقق فعلا حين يكون قارئان على تجميع العلاقات في محاور متصاحبة

في مكان ما يبرز نظامها . وعند هذا تغلو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع ، أو مادة في أجل معانيها ، وبهذا يساعدنا أن نرى - بشكل أكثر حيوية وإبداعية - جوهر التجربة الأدبية ، وعمدنا بمحور مركزي لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة^(٢٣) .

ولتحقيق هذا عمليا نجرب بعضا من النماذج الشعرية القديمة :

قال عبيد الله بن قيس الرقيات :

- ١ - وحسان مثل الدمى عيشية
ت هلهن بهجة وحياة
- ٢ - لا يبعن العباب في موسم الساء
من إذا طاف بالعباب النساء
- ٣ - ظاهرات الجمال والسرو ينظر
ن كما ينظر الأراك الظباء^(٢٤)

هذه أبيات من قصيدة طويلة قالها الشاعر يهجو فيها بني أمية ويمدح مصعب بن الزبير . وهي - حل صعيد أعمق - تعزيز لبدا الزبيريين ، وإحباط لركائز الحزب الأموي .

النقطة المركزية التي تتجمع حولها الأفكار السياسية للشاعر هي أن الأمويين في طلبهم الحكم وحرصهم عليه احتاروا الانفصال عن قريش ، وأنهم قدموا بانفصالهم هذا خدمة كبرى للقبائل التي كانت «تطمع» منذ زمن طريل «في ملك قريش» . وهو يعتقد أيضا أن انفصال الأمويين قد أفقد قريشا أهميتها للدولة الإسلامية ، وأسقط هيبتها عند الآخرين ، لهذا انقلب الأمويون في عرفة إلى أعداء يتشفى منهم بفصيده التي ترشح مغضا وحقدا .

أنا عنكم بني أمية مزور
وأنتم في نفسي الأعداء

إما لو وضعنا هذا الموقف بجانب تصويره للنساء العيشيات (الأمويات) اللواتي شهين بالدمى في البهجة والحياة - أقول لو وضعنا هذا إلى جانب هذا ، وأبرزناهما مكانيا ، ودققنا النظر في حلمية كل منهما وما يجتمع حوله من خيوط بعيدة وقريبة في القصيدة ، لوصلنا إلى سؤال مثير يحتاج إلى إجابة عميقة : كيف بالشاعر يقذف الأمويين هنا ، بمثل هذا اهجاء العدوان ، مع أنه في الأبيات الثلاثة المستشهد بها سابقا كان قد مدح نساءهم العيشيات ، وأبرزهم بذلك الوصف الأحلاقي الرفيع ؟

قد توصل إلى لب أفكاره من خلال العلاقات التي يحدتها البيت الثاني والثالث من أبيات الاستشهاد . ففي كل منهما تشكيل مكاني فاعل مثير .

الطرفين . فالأراك موطن الظباء ، وهو الذي يحميها ويرعها
وبعدها بما تتطلبه عناصر الحياة والبقاء ؛ لذا فهي تشعر بالأمان في
هذا الأراك شعور الإنسان بالأمان في وطنه وبين أهله . وإذا ما
ابتليت الظباء بالابتعاد عن الأراك والعيش خارجه فإنها لن تكف
عن الحنين إليه ، لأنها في واقع حالها تمحّن إلى الأمان الذي
فقدته . واعتقد أن مثل هذا الأمان هو الذي كانت النساء
العشميات في حاجة إليه ، كما أراد الشاعر أن يقول .

إن تعمق العلاقات في صورة الأراك المشتركة بين الظباء والنساء
يقود إلى أن الشاعر يسير فيها مسارة في الصورة السابقة عنها .
وهذا طبيعي ؛ لأن الصورتين الرسميتين مكبا هنا تشقان من
موقف فكري واحد . إن حاجة الشاعر والنساء العشميات هي
العودة إلى وحدة قريش بعد أن تآثرت أجزاء . ولهذا فإنه يرى
وحدة أبناء هذه القبيلة قائمة في وحدة التشابك والتلاحم التي في
الأراك ؛ فالوحدتان متصفتان على نحو يجعل التعدد في واحد ،
واختلاف الألوان في لون هو اللون الأخضر - مع ما هذا اللون
من أبعاد رمزية في خيال الإنسان المسلم آنذاك

إن حركتنا داخل التشكيلين ، ورؤيتنا للترابط الذي أحدثه
الشاعر بين العناصر فيها تقودنا إلى حركة عقلية مركزية تحس
واقع الشاعر ، وانعكاس الأحداث على سلوكه ، وموقفه بصفته
إنساناً أدخل حلبة الصراع وأصبح يرى من خلالها أين يكمن
الوجود ، وأين يختبئ ، العدم . لم يكن يفرق داخلياً بين الثبات
والتحول - حسب فهمه لها - وبين استمرارية الحياة وتوقفها
فانفعاله القوى مد الخيوط إلى نهاياتها حتى غدا يرى أن وجوده
مدفوع بحركة التحول الجديد الغريب إلى حافة الهبابة ، كما يرى
في الطرف الآخر وجوداً حاقداً بدأ ينشأ ، وفي نيته أن يسلب
الشاعر وقومه حقهم في الملك ؛

حبذا العيش حين قوسى جميع
لم تفرق أمورها الأهواء
فبيل أن تطمع القبائل في مد
لك قريش وتشمت الأعداء

ولما كان المكان لا يتسع ، غالباً ، لوجودين متناحرين فإن
مشاعر صيغة كانت تتأرجح الشاعر وتقوده إلى حد أن يرى دماره
واقعا إن لم يواجه بالتحدي . وعلى الرغم من التألم الذي كان
يفحاً خياله كثيراً فإنه كان يملك بعضاً من الأمل في صحوة
المنشقين - الأمويين - الذين كانوا السبب فيها يعاني ؛ إذ ما زال
جانب مهم يحفظ بالإحساس الذي لديه (النساء رمز لهذا
الجناس) . وعلى الرغم من أن هذا الجانب ضعيف مظهر ، فإن
تأثيره قوى روحاً . ومن هنا طفق يرسم له صورة من التنامي
الروحي - كما تشير الأبيات . وهكذا أصبحت مشاعر الشاعر

أما في الأول فيرسم لنا العلاقة بين العشميات/والنساء
الأحريات على أسس فكري أبعد ينبثق من التقابل بين الثبات في
الطرف الأول/والتحول في الطرف الثاني . ووضع الثبات هكذا
بإلامس جانب الرصدا في الشاعر ، ويتوافق مع أفكاره
توافقه داخلياً عميقاً . أما التحول فيقف عنده في الطرف الآخر
الناقض لذلك كله . والثبات والتحول وضعان إنسانيان مختلفان
انظرة إليهما تبعاً لاختلاف القاعدة الفكرية من جهة ، وطبيعة
المعمل الإنساني الذي توجهه من جهة أخرى . أما الذي جعل
اتوافق قائماً بين هذا الشاعر والثبات دون التحول فحركة الذات
مشكلة من طبيعة المبدأ الذي يؤمن به ويدافع عنه . فوحدة
قريش التي يدعو لها «ثبات» لأنها امتدت ناجحة عبر التاريخ ؛
ونفوذ القبائل الأخرى - بعد استلام الأمويين للسلطة - «تحول»
لأنه حدث طارئ جاء به الأمويون . وبقاء الحجاز مركزاً
للخلافة «ثبات» ؛ وانتقال هذا المركز إلى «دمشق» «تحول» .
وهكذا أصبح ثبات بالنسبة لهذا الشاعر قبولاً ، في حين أصبح
التحول عنده رفضاً مطلقاً .

وعلى هذا فإن النساء العشميات يتابعن حل الشرف القريش
يمثلن فكرة الوحدة الثابتة الأصيلة التي كانت معدن قريش «كما
توحى أبياته» . أما النساء الأحريات فيمثلن - في نظره - إمكانية
التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة . والذي يخشاه الآن هو أن
تتقل عدوى التحول من الأمويين إلى نسائهم فتنسوى هذه
النساء بالأحريات في تهوين الرذيلة على النفس ، لأن في ذلك
هدراً للعبة لفرشبة الأصيلة ، وصفاً بالخلق الإسلامي
المتسامي . ما هنا يكمن الخطر على الإسلام في رأي الشاعر ؛
فهو يرى أن قوة الإسلام مرهونة بحفاظ قريش على أصالتها ،
ووحدة أبنائها ، لأنها القبيلة العربية الوحيدة الجديرة - حسب
اعتقاده - بقيادة الأمة الإسلامية . لقد اختارها الله لذلك ،
وهلها أن ترضى بهذا الاختيار ، وأن تحقق أهدافه ، ولو كان في
ذلك بلاء عظيم لها .

أما في التشكيل المكاني الثاني فيقيم علاقة قوية بين الظباء
والأراك . وتشعر هذه العلاقة - ظاهرياً - بالتوالم بين جمال
الظباء ، وجمال الأراك ؛ لكن لها في خيال الشاعر مهمة تتجاوز
الجمال للمجرد . وإدراك الأبعاد الوظيفية لهذا التشكيل يتطلب
تمثلاً تاماً للخيوط التي تربطه بالكل المتحد في القصيدة .

إن النساء ، وهي تنظر إلى المجهول ، شبيهة بالظباء وهي
تنظر إلى شجر الأراك المتشابك المتلاحم الأخضر قبل أن
تدخله . فالمجهول الذي تنظر إليه النساء إذن ، أمر فيه التشابك
والتلاحم والاختصار . وهو بالنسبة لها أمسية ترقب تحقيقها .
ذلك أن الصورة المستشارة في ذهن الشاعر هي صورة
الظباء/الأراك على أساس علاقة التوافق التام القائم بين

مورعة بين التوحد مع الإيجابية هنا ، والانفصال عن السلبية هناك . وهو ، في توحيده وانفصاله ، يصدر عن ولائه للعشيرة والمبدأ القديم . وإذا أدركنا أنه في صورة (النساء - الظباء) كان يشتد الوحدة (الأراك) لا مع من يجهم فقط ، ولكن مع من يعاديه بعد عودة الصواب إليهم أيضا ، فإننا قد نعطي عداوته صمة الحب ؛ لأنه بدا وكأنه لم يشتد بالوحدة البقاء لنفسه فحسب ، ولكن لهؤلاء الأعداء أيضا قاهيار المبادئ القديمة التي تمثلها قريش هو ، في نظره ، اسرار للجميع . الأعداء قتل الأحياء

إن تودع من السبلاد قريش
لا يكن بصلهم حتى يفضا

لقد توحدت العناصر المختلفة في مقال ابن قيس الرقيات السابق ، وتكثفت في مكان واحد ، وقفت النساء منه في ناحية/والظباء في ناحية أخرى . وهذا كل منها يستقطب ما يلائمه ، وما ينظر غيره . وعندما نفتقد عنصرا ما في ناحية فإننا نراه قائما في التماثل معه في الناحية الأخرى . فشجر الأراك الذي ذكر مع الظباء ، مثلا ، تماثل مع قريش المتحدية التي شكلت مركزية الوحدة الشاملة . وصفات الجمال والخيلة والعفة التي ذكرت مع النساء ، أثارت في الذهن تلك البرأمة الطبيعية الخالدة التي امتلكتها الظبية . وهذا التفت العناصر التماثلية فوق مكان قابل للإدراك ، ثم وجهت ، بتعاملها ، الخيال كي يتجاوز إلى الأعماق البعيدة ، حيث يقيم المعنى الجمالي الدخيل

قام التشكيل المكان في هذا المثال إذن على أساس التماثل بصفته نوعا خاصا لتتناظر بين العناصر المتشابهة ، وهو يلتقي في هذا مع المثال الآتي من ابن المعتز . قال :

سقان وقد سل سيف الصبا
ح والليل من خوفه قد هرب
هقارا إذا ما جلثها السقا
ة السبها الماء ناج الحبيب
فأصلح بيني وبين الزمان
وأبدلتني بالهموم الطرب^(١٥)

تمتد الخيوط من هذه الأبيات لتلتقي في تشكيلين مكانيين مركزيين هما : تشكيل الصباح/السيف . وتشكيل الحبيب/الناسج . وتقابل العناصر في هذين التشكيلين جاء على أساس تماثل الحد الأول مع الحد الثاني . ومن هنا نشاهد البناء لهذه العناصر مع لباء الذي رأيناه في مثال ابن قيس الرقيات . يدخل في التشكيل الأول من مثال ابن المعتز عناصر مختلفة هي الليل الهارب ، والخمر التي جلاها السقا ، والطرب الذي استبدل بالهموم ، والرمز الذي أصبح في صلح مع الشاعر ، أو تعبير أدق الإنسان الذي يمثله الشاعر .

لولم يسبق الشاعر الخمر - العقار ، لدخل النهار مع همومه ، لكن العقار المجلو صباحا غير الحال وحول الهم طربا وانتشاء . إن توقعنا عند الجانب الأول من هذا التشكيل (الصباح/السيف ، والليل/الإنسان الهارب) يقودنا إلى اللحظة من موقف الشاعر فيه ؛ ذلك لأنه يطرح مسألة ليست مألوفة لنا : لماذا شبه الصباح بالسيف القاطع ؟ قد يكون من الأقرب إلى الألفة أن يشبه الصباح بما هو مبر لا بما هو قاطع . من الممكن أن يجادل أحد في أن السيف لامع فلماذا نصر على أن الذي كان يقوم في ذهن الشاعر ، وهو يتعلم هذه الأبيات ، هو الحد القاطع من السيف لا الجانب اللامع المنير ؟

يبدو أن خلو السيف من أية صفة في المثال المطروح لتحليل يجعله مؤهلا لأن يكون المادة المناسبة لتوحيد صفتي السمعان والقطع معا . وفي هذا إشعار بأنها لازمان هنا . لأنه إذا كان اللمعان هو السلاح الذي يهرب منه الليل مجاراً ، فإن مضاد السيف هو الذي يهرب منه الإنسان حقيقة . ويبدو أن الشاعر لا يريد أن يصور لنا هرب الليل فقط ، ولكنه يريد أن يدخل الإنسان في هذه المسألة الوجودية أيضاً . فهرب الليل وحلول الصباح لهما تأثير على نفسية الشاعر وأحواله هنا .

إن تجربة الشاعر في اللحظة الزمنية المختارة تبدو كأنها ليست تجربة عادية نفرح لمقدم الصباح ولزوال الليل ، وإنما هي تجربة مضادة ترى في الصباح سيقاً مصكناً مرعباً . وهذا يعني أن الشاعر يتوحد مع الليل ويرتج له أكثر من ارتياحه للصباح . وقد يبدو مثل هذا التأويل غريباً وبعداً عن الإقناع ، لكن إذا ما تمينا الجانب الآخر من هذا التشكيل (الخمر المجلوة ، والزمن الباسم ، والطرب الحاضر ، والهم الغائب) اقتربنا من إدراكه والافتتاح به .

لو كان الشاعر مرتاحاً لمقدم الصباح لما كان بحاجة إلى الخمر لتجلو عنه الهموم ، لو لما كان هناك هموم تحتاج لأن تجلوها الخمر . لكن الشاعر جعل الإصلاح بينه وبين الرمان ، واستبداله الطرب بالهموم مقرونين إلى قاعدة الخمر المشروبة . وهذا يعني أن الهموم التي احتاج أن يجلوها جاءت مع الصباح ولم تكن في غيابه .

وإذا لجأنا إلى التركيب اللعوي ، لكشف هذه الحقيقة ، تبين لنا أن الجملة الأساسية فيه هي : (سقان هقاراً) . وأن جملة (وقد سل سيف الصباح .. الح) حالية تدل على اللحظة التي سقى الخمر فيها . فكأنها ، في الواقع ، السبب في هذه السقاية . إن لحظة دهاب الليل ومقدم الصباح هي التي دعتنا - كما يظهر - إلى أن يمتزج الشراب كي يزيل الهم الذي نتشابه فيها ؛ فالصباح والهم ، إذن ، قريبان ، والهم نفسه هو الذي

فراحوانشلاوى بأيدى المدام
وقد نشطوا من عقاب التبع
إلى مجلس أرضه ترجس
وأوتار عيذاته تصطحب
وحيطاته فرط كافورة
وأعلاه من ذهب ينتهب
فيا حسنه يا إمام الهدى
وغير الخلائق نفسا وأب

من الواضح أن الشاعر يصف الخارج وفي خفيه صورة
لداخل القصر الذي يكره . هؤلاء الأصدقاء يفعلون ما
يريدون ، ويتركون لإرادتهم حرية التصرف ، يأكلون انتهاياً ،
ويشربون مشاوى . والأكل والشرب في داخل القصر بقواعد ،
وضوابط . ثم إن الجمال الحقيقي لا يراه في الرينة التي تزدان بها
لرؤية القصور أو حيطاتها ، أو غناء المغنين فيها ، فكل هذه
مظاهر للتكلف والاصطناع ، لكن الجمال الحقيقي هو في
الجمال الطبيعي الذي يمثله النرجس ، والكافور ، وأشعة
الشمس ، واصطحاب عيذان الشجر . القبح هو ما يراه داخل
القصور ، والجمال هو ما يراه خارجها . والمعانة التي يقاسيها في
المنطقة القصور هذه هي الحياة التي يحياها ولا يستطيع عبا
امكاناً إلا بخياله .

في التشكيل الثاني (الحب/تاج ألبه الماء للخمر) ، من مثل
ابن المعتز هذا ، تبرز فرحته بالخمر ، وبرؤية الملك الحقيقي
فيها ، وبخاصة إذا ما قرنا بيت هذا التشكيل :
عقاراً ، إذا ما جلثها السقا
ة ، ألبسها الماء تاج الحب
إلى بيت آخر قاله مادحاً فيه «إمام الهدى» :
إذا ما تربع فوق السرير
وبالتاج معرقه ممتصب

ففى «الباس» التاج القائم في البيت الأول ، وفي «اعتصاب»
الفرق بالتاج في البيت الثاني ، إشعار بالسلامة مع عالم الخمر ،
والاعتلال مع عالم القصور . ولعل اختياره لكلمة «عقار» ، التي
تعنى الخمر والدواء معاً ، من بين أسماء الخمر الكثيرة ، أنساب
غير واع لتبرمه بحياة التكلف والرسعيات ، أو الأمراض
الأخلاقية التي كان يراها داخل قصره . إن هذه الأجواء ،
الغريبة - في رأيه - من صفاء الطبيعة الإنسانية وتحررها ،
تشعره بأن قصره سجن كبير ، ويأته عبد له أو سجين فيه . ومن
هنا جاءت أحلامه تروود الأماكن الحميلة خارجة .

إن هذا يذكرنا بقولين عميقى الدلالة : أما أولهما فجاء على
لسان الفيلسوف بول كلوديل عن خصوصاء باريس . قال : «حين

جعل الصباح مثلاً للشاعر بالسيف الفاطم العريب .

ولكن ما الذى دفع الشاعر إلى هذا الشعور العريب ؟ قد نجد
في الأبيات المقدمة جواباً عن هذا . قال :

وما العيش إلا المستهتر
تظل عواذله في شغب
يهم إلى كل ما يشتتهى
وإن رده المذل لم ينجذب
فكم لفضة فضها في سرور
وكم ذهب قد ذهب

في هذه الأبيات تشكيل مركزي يجمع بين المستهتر
والمجتمع ، ويضع خلفية لعلاقة أخرى هي علاقة الشاعر الملتزم
بمجتمعه ، وهذا يلتقى الشاعر والمستهتر عند حدود المجتمع :



مادام هذا الشاعر يرى في حياة المستهتر وسلوكه مثلاً فإن
موازينته في الواقع غير عادية . ولا بد بالتالي من دوافع داخلية
قوية تدفعه لأن يرى الأمور على غير طبيعتها . ما يشغله الشاعر
في حياة المستهتر هو حرته التي يحفظها بالفعل (يهم إلى كل ما
يشتتهى . وكم لفضة فضها ، وكم ذهب قد أذهب) ، دون
الانصراف إلى الوازع الاجتماعي (وإن رده المذل لم ينجذب) ، لا
تحكمه إلا رغبته في الانعتاق والتحرر والممارسة الحقيقية لإرادة
الذات وأهوائها . إن الذى ينقص الشاعر هو حجرة من التحدى
الذى يقوم به المستهتر ، فما يجتمعان عليه هو علاقة كل منهما
بالمجتمع صارم يحاول إخضاع الفرد وإدلاله ، وما يختلفان عليه
هو أن أحدهما راضٍ يتعلق بحريته الذاتية ، وثانيهما ملتزم
بخاضع تحكمه ظروفه . ومن هنا تعدو حركة الأول في الزمن
ملأى بالشوة (سرور يوم) ، لأنها حركة باتجاه تحقيق الذات ،
وحركة الثاني في الزمن ملأى بالكآبة (سيف الصباح) ، لأنها
حركة باتجاه الانفصال عن الذات . وعلى هذا تعدو حركة الأول
منطقة نحو الخارج الواسع في حين تظل حركة الثاني التماجية في
الداخل . ويصبح الخارج الواسع المنطلق بالنسبة لما أمنية
حالة . وإذا كان النموذج الثانى يرى في فاعلية الخمر جمالاً فلاه
قادر بها أن يهرب من ضغط الداخل إلى حرية الخارج . وما يؤيد
هذا وصف ابن المعتز ، يمثل هذا النموذج ، لمجلس شرايح مع
أصدقائه في قلاة واسعة بعد رحلة صيد جميلة ، قال :

فظلت لحوم ظباء القلاة
هى الخمر ممجلة منتهب

حداً يخرق قلبه المقتل (ولفظه المقتل بالتشديد بآلة الدلالة على تكرار فعل القتل الذي يقوم به دمع الحبيبة) .

فالعلاقة التي يبرزها تشكيل (الدمع / السهم) تقوم على أساس الجمع بين عناصر غير متضادة أصلاً ، وذلك بعمل طاقات روحية قادرة على جمع المتناقضات ، وإيجاد التماثل في اللاتماثل . وتخلق مثل هذه القدرة من القصيدة نظاماً مثالياً خاصاً لا يمكن إيجادها خارجها . وهكذا تتحد العناصر داخل القصيدة سمات هذه فريدة تصل إلى حد رؤية «التجانس الكوني العام» (١٩) ، أو التمتع بالنظام المثالي الذي تطمح كل نفس إلى تحقيقه ، بدلاً من الفوضى التي تعم كل ما حولها من أحداث الواقع ، وقضايا الحياة .

العلاقة في تشكيل (الدمع / السهم) إذن علاقة بين صالين متناقضين هما عالم الصعف وعالم القوة . ولهذا يندو اتحادهم وتوافقهما في هذا الشعر وأمثاله حافزاً لفكر المثالي وانفعاله . لقد دفع الشاعر ، بهذا التشكيل ، الفكر الإنساني لتعرف هذا الوضع المدهش ، وللوقوف من خلاله على حقيقة إنسانية مهمة جداً ، هي : إمكان ضعف القوى أمام قوة كامنة في الصعيف فالرجل القوي الذي يتباهى بقوته الجسدية قد يتهاوى ذليلاً أمام صعف المرأة ، يستغيث ليرحم . ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول جرير الشهير :

إن العمون التي في طرفها مرض
فتبتنا ثم لم يحسب قتلات
يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به
وهن أضعف خلق الله إنساناً (٢٠)

وهكذا تغلب قوة الرجل ضعفاً وضعف المرأة قوة .

إن مثل هذا الوضع الخاص قد يدفع الإنسان للتفكير في فلسفة القوة والضعف في الوجود كله . فليست القوة أو الضعف دائماً في المظهر ، إذ ربما أدت القوة الصهرة إلى أن يعرف الضعف حجمه الحقيقي ، وأن يتلمس إلى القوة ، في صراعه من أجل البقاء ، وسائل أخرى ، ليست جسدية ، كوسائل الخداع الذكي والحبث الواعي . قد يلجأ في استئصال القوة أسلوب الملامة في الضعف ، فهو أسلوب قادر في أحيان كثيرة على إيصال الضعف غاية لا يستطيعها أقوى الأقوياء . وعلى العكس من ذلك ربما أدت قوة الجسد بصاحبها إلى الغرور أو الثقة المطلقة التي تعطل عنده تجربة الوسائل الأخرى ، أو التفكير في درئها ، حتى يؤخذ على حين غرة ، ويقع في حبال ذكاء الصعيف . فالقوة هي قوة المخبر لا المظهر . وقد توصل الشاعر العربي عباس بن مرداس إلى هذه الحقيقة حين قال

نرى الرجل النعيف فتزدرجه
وفي أثوابه أسد مزير

يتأبى الأرق سبب صوصاء المدينة
ألمس حظي الذي جعلني ساكن مدينة ؛ وفي مثل تلك اللحظة أسترجع هدوئي من خلال استعارات البحر (٢١) . أما الثاني فجاء على لسان المصور الفرنسي المشهور دوجا (Degas) لأحد البورجوازيين حين سأله يوماً عن لوحة لأميرة تخرج من قصر أبيها : « ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة ؟ فقال دوجا : لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة » (٢٢)

وهكذا كان ابن المعتر يفعل ، لقد كان يعيد إلى نفسه ، بالخيال لا بالواقع ، « هدوءها » و « توافقها » .

•

وكما قلنا فقد حكم التشكيلين المكانيين السابقين ، عند ابن قيس الرقيات وابن المعتر ، أساس محوري هو عقد التماثل بين عناصر متعائلة . لكن العناصر في تشكيلات مكانية أخرى تتجمع على لون محوري آخر « التماثل في اللاتماثل » ، كما في قول امرئ القيس :

وما فرغت حينك إلا لتضربني
بسهميك في أهدأ قلب مقتل (٢٣)

فالتشكيل المكاني هنا قائم على أساس المائلة بين الدمع / والسهم . وبالطبع ليس كل دمع سهماً ، ولكن خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة هي التي أعطت هذا الدمع تأثيراً حاداً ، حتى غدا كالسهم المصوب ناحية القلب من المحب . وهذا يعني أن المواقف الشعرية داخل الإنسان لحظة الإبداع هي التي تعطي الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية . وبناء على ذلك ، تبعد الكلمة عن معناها الحرفي لتتخذ بعداً آخر يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً - كما وضع ذلك في الأسس النظري لهذا البحث .

وفي القلب تتغير طبائع الأشياء ؛ إذ قد يغدو فيه الفحيح جيلاً ، والعدو صديقاً ، تماماً كما قال أبو الشيبس الخزاعي بصدق :

- ١ - وقف الهوى بي حيث أنت فليس لي
متأخر منه ولا متقدم
- ٢ - أجعد الملامة في هواك لذيذة
حبا لذكرك فليعلمي اللوم
- ٣ - أشبهت أهدائي فصرت أحبهم
إذ كان حظي منك حظي منهم

وهذا الذي أصاب أبا الشيبس هو نفسه الذي ابتلى به امرؤ القيس ؛ لقد شمه هوى فاطمة حتى غدا معها الصعيف سلاحاً

واستنشثوا منه فتساراً نشره
من منبر نقر ومسك داري^(٢١)

فالجد الذي سودته النار وشوّهته / تماثل / مع الهلال المرتقب
بعد أن تحل عشيّة الإفطار معلنا نهاية فعل جميل ، وبداية فعل
جميل أيضاً . ورائحة التحريق مع كل ما بها من أذى / تماثلت / مع
رائحة العنبر والمك على ما بها من زكاة . لقد غدا موت
الأمشين جيلاً لأن النفس أرادت أن يكون كذلك ، وموته يعنى
حياة جديدة لها . والنفس - في مواضع أخرى - قد تشد الموت
لذاتها ، فتري وكأنها تعشفه وتخطو لفقائه ، كما قال أبو نغم في
رثاء أحد الشهداء :

ومشى إلى الموت الزؤام كأنما
هو في محبته إليه خليل^(٢٢)

وفي هذا توحد في الموقف المعكّر بين شدائد الموت للذات ،
ونشدانه للآخرين ، لأنه في كل حالة اقتراب من غاية أسمى .
وفي هذا طرح وجودى هام لمسألة الحياة والموت . إنها مسألة
اقتربت - كما رأينا - بقضية أخرى هي «القيمة» . وربط كل من
الموت والحياة بتحقيق «قيمة» ما في المكان والزمان يعنى التعلق
بمعنى إنسانى رفيع . وعند هذا المعنى الشمولى تتساوى الحياة مع
الموت ، لأن كل واحد يمكن أن يحل محل الآخر ، إذا كان في
حلولة خدمة لذلك المعنى ولتلك «القيمة» . فلما عرف المسلمون
أنهم من أصحاب بقاء «القيمة» ليدتهم قتل الأمشين فرحوا لفتنه ،
ولما تأكد شهيد أن نغام من أن موته يعنى تخليداً «للقيمة» التى
يؤمن بها ، أحبه وفرح بلفائه .

وكان قد فعل مثل ذلك الشاعر الجاهل عروة بن الورد من
قل : فقد جعل من حياته حادمة «للقيمة» الاجتماعية الرفيعة ،
وفداء لها ، حين قال :

دعنى أطوف في البلاد لعلى
أفيد غنى فيه لى الحق محمل
أليس عظيماً أن نلّم ملّة
وليس علينا في الحق معول
فإن نحن لم نملك دفاعاً بحادث
تلم به الأيام للموت أجمل^(٢٣)

مفهوم الجمال عند هذا الشاعر الجاهل يرتبط بالعمل القيم ،
فما دامت الحياة قاصرة على تحقيق هذا العمل فهي جميلة
ومطلوبة ، لكنها إن عجزت عن ذلك فالموت أجمل منها بكثير
إن في مثل هذا المهم سموا مبكراً لإدراك قيمة الوجود والعدم
حقاً

ضعاف الطير أطولها جسوماً
ولم تطل البراة ولا الصقور
لقد عظم البعير بغير لب
فلم يستغن بالمعظم البعير
بصرمه الصبى بكل وجه
ويحبسه على الخسف الجريهر^(٢٤)

يطرق تشكّل «التماثل في التلائم» قصايا الوجود الملهمة ،
فالحياة - كما يقول باشيلار - «تبعث في كل الأشياء عندما
تتجمع التناقضات»^(٢٥) .

لقد رأينا في بيت امرئ القيس السابق لوياً من هذه القصايا .
وسرى في قول المتنبي القادم لوياً آخر . قال من قصيدة يصور
فيها بطولة سيف الدولة في إحدى معاركه مع أعدائه :

نشرهم فوق الأحيدب نشره
كما ثرت فوق العروس الدراهم^(٢٦)

فالبيت يرسم لنا وضعين صوريين أساسهما علاقة مركزية بين
القتل والدراهم ، وتتجمع حول كل من هذين الموضوعين
عناصر تجعله يقف في موقع التضاد مع الآخر : القتل المتورط
فوق الأحيدب / والدراهم المنثورة فوق أماكن من العروس
لكن جمعها في خيال الشاعر على معنى التماثل الذى جلوه
الشاعر ، واستبدل به اسجماً وتوحداً . ذلك لأن حركة الشعور
عندهما واحدة . ولكن كيف له أن يتساوى بين هذه
العناصر غير المتماثلة في الشعور . إن ذلك قائم في السياق العام
الذى منه قوله :

ومن طلب المفتاح الجليل فلما
مفاتيحه البيض الخفاف الصوامر

هناك موقف فكرى شعورى يتنظم تلك المساواة الداخلية
لدى الشاعر : القبح يعدو جمالاً إذا ما كان في خدمة هدف
جميل . في مثل هذا الموقف تتساوى الشوة بمنظر القتل متوربين
فوق جبل لم يعد يتسع لهم (لفظة «الأحيدب» المصغرة توحى
بضيق المكان على اتساعه) بالنشوة لدى رؤية الدراهم الجميلة
منثورة فوق عروس جميلة أيضاً . ذلك لأن كل واحد من المنظرين
يداعب منطقة الرضا من نفس الإنسان وعقله . إن مثل هذه
الحالة قد مر بها الشعراء قديماً وحديثاً ، وصوروها على نحو ما
فعل المتنبي ، مع احتفاظ كل منهم بطابعه الخاص . فهذا أبو
تمام يترجم لنا تمتع المسلمين بمنظر الأمشين والنار تحرقه وتهدم
أوصاله . قال :

رملوا أحمال جذمه فكأنما
وجدوا الهلال عشيّة الإفطار

ومن التشكيلات المكانية الأخرى الممكنة ، مجموعة العاصر

«المتصاحبة» (coexistent) (٢٧) التي تبرز معا في الفصيحة الواحدة ، ويكون لها علاقة تفعل في نحو الحدث أو المعنى وتعميقه . من ذلك قول حسان بن ثابت من همزته التي هجا فيها أبا سفيان بن الحارث قبل فتح مكة ، ومدح فيها رسول الله ﷺ :

- ١ - عفت ذات الأصابع فبالجواء
إلى عذراء منزلها خلاء
- ٢ - ديار من بني الحسحاس قفر
نعفبها الرواس والسماء
- ٣ - وكسنت لا يزال بها أنيس
خلال مروجها نعم وشاء
- ٤ - فدع هذا ولكن ما لطيف
بؤرقني إذا ذهب العشاء
- ٥ - لشعناء التي قد تبمت
فليس لقلب منها شفاء
- ٦ - كان غبيشة من بيت رأس
يكون مزاجها صليل ومساء
- ٧ - هل أنسابها أو طعم غفر
من التفاح طير الجنة
- ٨ - إذا ما الأشربات ذكرن يوما
فهن لطير البرج السعيد
- ٩ - نولسها الملامة إن ألتا
إذا ما كان مغث أو لحاء
- ١٠ - ونشرها فتتركنا ملوكا
وأسدنا ما ينهنا اللقاء
- ١١ - عدنا غيلنا إن لم تروها
نشير النقع موعدها كداء (٢٨)

في الأبيات ثلاثة تشكيلات مكانية مهمة : أولها الظلل والمروج (بيت ١ ، ٢) ، وثانيها شعناء/وطيها (بيت ٤ ، ٥) ، وثالثها الحمر/والخيل (الأبيات ٩ - ١١) ، وهي تتناوب وتتفاعل معا لخلق المعنى الشامل الذي يؤلفه تشكيل واسع قائم بين المكان بشكل عام ، والسماء بأقطارها ورياحها - كما سنرى .

أما التشكيل الأول فيعالج حال المكان في زمين : الحاضر ، حيث المكان المنذر (الظل) الذي من الرياح والأمطار (السماء) حتى بات خاليا ، والماضي عندما كان المكان مليئا بالحياة (الأنيس والنعيم والنساء) والسماء والحمال (المروج الحصرام)

أما التشكيل الثاني فتبدو فيه علاقة الشاعر بعنائه شعناء وقد وصلت إلى نهايتها واقعا ، لكنها ، حلما ، ما زالت قائمة ؛ لأن

لطيف شعناء يلاحق الشاعر (ما لطيف بؤرقني ؟) . وهذا يعني أن الشاعر هو الذي اختار القطيعة بإرادته ، عن الرغم من أنه ما زال عجا لشعناء عاشقا لها ، حتى إنه رأى في هذا العشق داء يصعب شملؤه (بيت ٥) .

أما التشكيل الثالث فيبرز من خلال تعامله مع كل من الحمر والخيل ؛ مع عالمين متناقضين هما عالم الريف (المبث والوهم . الأبيات ٨ - ١٠) ، وعالم الحقيقة (المعمل والمعمل ، بيت ١١) .

ويبدو أن خلفية المعالية عميقة الحدود كانت وراء هذه التشكيلات الثلاثة جميعا ، حيث ظهر الشاعر فيها موزعا بين عوالم متناقضة ، كالماضي والحاضر ، والحلم والواقع ، والعينية والجدية . كأن بالشاعر ترجم ، صادق ، حقيقة الصدمة التي هزته من أعماقه وحولته فجأة من عالم السراب (الجاهلية) إلى عالم اليقين (الإسلام) . إن مثل هذا التحول بشرطه الرمزي الفجائي قد يقطع الإنسان عن عالمه القديم ، لكنه لا يستطيع أن ينسى فورا ارتباطاته الشعورية ببعض أجوائه الحاملة كالخمر والمرأة ؛ فلهذه الأجواء اتصال مباشر بالذات وأهوائها . ولذلك لابد للإنسان المتحول إلى عالم الجدد من أن يقارم رغباته الجديحة ، بقوة العقل والمعمل لديه .

وهكذا كان تحول حسان من الجاهلية إلى الإسلام . كان في الجاهلية (الماضي) يبعث كثيرا ليال - كما ينال غيره - من متع الحياة ما يشاء : ينال من المرأة ما يشتهي ، ومن الخمر ما يريد ، ولكنه تعلم ، بعد إسلامه ، كيف يمكن للإنسان أن يعيش بعمله وقبيله ، فاقتنع - كما اقتنع غيره أيضا - وأمن كما آمنوا . لقد كان بلاؤه الحقيقي هنا في القدرة على التخلص من رواسب الماضي ، والتحول كلية إلى الواقع المعمل الجديد . كيف يمكن أن يتزع نفسه من ماضيه العاث ، وأن يعيش للمبدأ الجديد يتأفح عنه ويفتديه ؟ من هنا كان هذان العالمان يقفان أمامه في طريقتين متناقضتين ، كل واحد منهما يشده إليه : الخمر - عالم المبعث - تفتح أمامه بابا واسعا من الوهم والخيال/والخيل - عالم الفعل والجهد - توقفه على باب واسع من أبواب الجهاد . لقد كان ينظر إليهما من واقع المعرفة الإنسانية التي رسخها مجتمعه الجديد ، بل مجتمعه القديم أيضا . فالعلاقة بين عالم المبعث المتمثل بالخمر ، وعالم المعمل المتمثل بالخيل ، موازنة قديمة منذ العصر الجاهلي . وكمثال على الأول نورد قول مرقش الصغير في الخمر :

الزرق ملك لمن كان له
والمالك منه طويل وقصير
فأول الليل ليث غدار
وأخر الليل ضبعان مشور
قاتلك الله من مشروبة
لو أن فامرة عنك صبور (٢٩)

السؤال بحاجة إلى جواب مطلق يسجّم مع الرؤية المرتبطة بالأوضاع الشعرية «المتصاحبة» وتشابكها ضمن وجود مكاني .

إن المسألة - كما قد رأينا سابقا - ترتبط بالشعور الإنساني في التحول الدقيق من الوهم إلى الحقيقة ، ثم النظر ، في لحظة رمزية واحدة ، إلى الطرفين - الخاص والخاص - مما حتى يستطيع تجاوز التاريخ إلى الكشف عن حقائق فلسفية وجودية تعطي الأشياء صفاتها الجوهرية . إن مثل هذا التأمل التجريبي يحسم الحزم عند الشاعر عالما من الجمال ظاهرا ، لكنه عالم من لصياغ خبرا

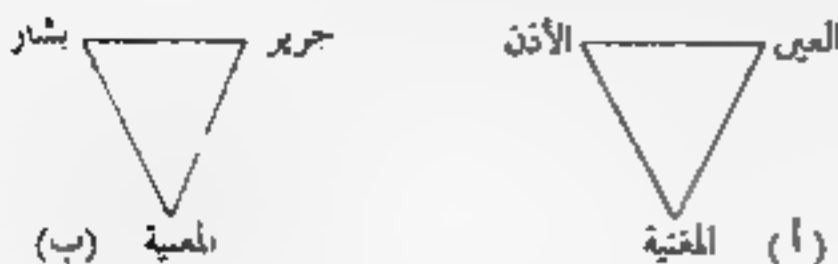
ومن تشكيل العناصر «المتصاحبة» ما نلحظه في أبيات بشار بن برد التالية .

- ١ - وفات دلّ كأن البدر صورها
بسات تفتى عميد القلب سكرانا
- ٢ - (إن العيون التي في طرفها حور
تظننا ، ثم لم يجهن قتلانا)
- ٣ - فقلت أحسنت يا سؤلي وبأمل
فأسمعيني جزاك الله إحسانا
- ٤ - [قلت فهلا فدتك النفس أحسن من
هذا لمن كان صب القلب حيرانا
هم (يا قوم أنش لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا) (٣٢)]

يحسن بنا - قبل الشروع في التحليل - أن نعرف أن البيت الذي غنته الجارية أولا هو لجرير ، وأن البيت الذي غنته ثانيا هو لبشار نفسه .

إن تتابع الحركة النفسية لبشار في الأبيات يثير بعض الأسئلة التي تحس جوهر القضية المثارة :

- هل جاء اختياره لبيت جرير عمويا ، أو أن وراء هذا الاختيار غاية أبعد ؟
- لماذا جعل المغنية تختار ، بعد بيت جرير ، بيتا من شعره هو بخاصة ؟ ولماذا نقل إحساسها الذي يشعر بأن بيته متعوق في الحس على بيت جرير (أحسن من هذا) ؟
- قد نستطاع الإجابة عن كل هذه الأسئلة إذا بطرنا إلى العلاقات في وصعين تشكيليي هما .



ففي أبيات مرقش تفسير لبعض ما جاء في أبيات حسان ؛ والعظمة التي تبعثها الحمر في موسى شاربها (البيتان ٩ ، ١٠ من أبيات حسان) ، هي عظمة قصيرة الأجل ، رائحة لا تصمد أمام الواقع (أبيات مرقش الثلاثة) .

وكمثال على عالم الخيل نورد قول امرأة من بني مخزوم :

قوم إذا صوّت يوم النزال
فاموا إلى الجرد الهاميم
من كل عيبك طوال القرى
مثل سنان الرمح مشهوم (٣٣)

فكل صدات الخيل توثقها في الطرف المناقض لعالم الحمر . فهنا الحرم والقوة ، وهناك التراخي والدعة .

وعلى هذا تعدو أبيات حسان مؤشرا على تشكيل محوري واسع يضم الحمر والمرأة والمروج الخضراء (عالم العيب) في جهة ، والأرض الخلاء والرياح والخيول (عالم العمل) في جهة أخرى مضادة ، على أساس أن المكان الذي يواجهه الشاعر حاصرا ، هو مكان جديد قد خلا من عالم العيب بفعل الثورة الساحقة (الرياح والمطر السماوي) ، وأصبح مهبطا لحرارة جديدة أو عمل جديد تقوم به (الخيول) المصممة على تصفية حسابها مع كل قوة تقف في طريق حركتها للأرض وغرسها إياها بأشجار ذات ثمر (إسلامي) مختلف تماما عن الثمر (الجاهل) القديم :

هدمنا خيلنا إن لم تروها
تثير النقع موعدها كداء

ولعل اختيار الشاعر لصيغة العذرية (عذراء) ، وإطلاقه إياها عن المكان ، فردالة نفسية وفكرية عميقة .

قد يعرض مثل هذا التحليل جوابا مقبعا عن سؤال كبير مقلق : كيف بحسان أن يصف الحمر وتأثيرها الجميل في النفس والعقل في أبيات ينشدتها بين يدي الرسول (ﷺ) ، وهو صاحب الدعوة الإلهية التي تحارب الحمر وتحرم تعاطيها ؟

لقد طرح هذا السؤال نفسه في الساحة الأدبية منذ القديم وأجيب عنه إجابات أشهرها أن الشاعر قال المقدمة الحمرية في الجاهلية ، ثم أكمل بقية القصيدة في الإسلام (٣٤) . لكن هذا الجواب لا يلقي الإشكال القائم ؛ فلو سلما - جدلا - أن الشاعر قال المقدمة في الجاهلية وبقية القصيدة في الإسلام ، فإن إنشاده القسمين معا بين يدي الرسول يجعلها قصيدة واحدة ذات شعور واحد يسيطر على كل ما فيها من عناصر ، ويلغى - من ثم - مسألة الرسم في نظم هذا القسم أو ذاك ، أو - على الأقل - لا يجعل لها تأثيرا فاعلا في عملية التشكيل الشعري . ولهذا يظل

إن تملى التشكيل الأول (أ) قد يدفع العقل للتفكير في عالمين كان إحساس بشاربها قوياً ، هما : عالم العميان (عالمه) ، وعالم المبصرين (عالم الآخرين) . وإذا كان حب المرأة يعنى تحقيقاً إنسانياً لخصوبة الحياة ، وقيمة الاستمرار فيها عند الرجل ، فإن هذا الشاعر الأعمى مدفوع برغبة داخلية لأن يعيش هذا الحب غيلاً كان لو واقعاً . وتلزمه مثل هذه الرغبة أن يتجاوز عالم الإحساس ، وأن يواجه واقع العمى ليوجد له فيه أداة تعينه على تجريب العشق كما يجربه المبصرون . ومن هنا بررت فاعلية الأدن لديه . فإذا كان الآخرون يعشقون متأثرين بحور عين المرأة ، فإنه قادر على أن يحب متأثراً بعدوية صوتها . ولهذا جاء تصويره للمرأة المثالية (يا سؤلى ويا أمل) مجسداً في مغية وأصبح مطلبه منها صوتاً بطرب أذنيه/ لا جسداً يتمتع ناظره . كما غدت لغة الحب ، والصور الشعرية فيها بحاسة ، تشعر - في مواضع متعددة - بحواس أخرى أبعد من حاسة البصر ، ومن ذلك قوله :

باليمنى كنت تمسحاً مفلجة
أو كنت من قصب الريحان زيجاتنا
حتى إذا وجدت ريمى فأصحبها
ونحن في خلوة ، مثلت إنساناً

قد يتبادر إلى وصى القارىء أنه أراد في البيت الأول المنظر الجميل لكل من النعناع والريحان ، لكن كلمة «ريمى» تعنى البيت الثانى تدلنا على أن حاسة الشم هى التى حبكت هذه الصورة . صحيح أن كل الحواس تعبر عن حاسة البصر ، لكن الاهتمام يختلف حين تكون هذه الحاسة أساسية ، وحين تكون ثانوية .

وأما تملى التشكيل الآخر (ب) فقد يرد التفكير إلى هدف يعتمد على كشفه على قصة معرفية هى الصراع الذى كان في زمن الشاعر بين الشعراء المحدثين والنقاد السلفيين^(٣٣) . فحركة النفس خلال التركيب المختار للآليات ، يشير إلى إحساس الشاعر بالتعوق ، أو إحساسه بضيق الشعر المحدث . وهو إحساس يصعب النقاد العرب الذين كانوا لا يرون فضيلة إلا للشعر القديم موضع الاهتمام ، بل إنه قد يطعنهم في أخواقهم طعماً جارحاً حين يجعل المعيبة ، التى قد تكون لها رمزا للفنوق المتحضر في المجتمع العباسى ، هى التى تحكم على جمال شعره وتفوقه على شعر جرير (بيت ٤) . فقد يكون في هذا إشعار بأن ذوق المجتمع العباسى تحظى أذواق النقاد السلفيين بكثير .

والتحاد بشار هذا الموقف من القديم والجديد - إن صدق مثل هذا التحليل - يعد من البدايات المبكرة التى بلورها بعده أبو نواس وأبو تمام وغيرهما . فهم جميعاً يتصورون للجديد ، ولكن يختلفون في طريقة المواجهة . والذى يبدو أن بشاراً في أبياته

السابقة لم يشأ أن تبرز هذه المواجهة بشكل صافٍ ، لكنها - بلا شك - جاءت ، بطريقة اللا مباشرة ، أكثر قلوة على التعبير والتمثيل . ربما كان تحيره لببت جرير ، وهو - كما وصف من نقاد كثر - أعزل بيت قالته العرب ، ثم إنطاقه المغنية بأفصالية بيته هو ، ورفضه عن هذا الحكم ، دليلاً على المواجهة الفكرية غير المباشرة للخط المحافظ الذى انتهجه نقاد ذلك العصر . ومن نشوة الرضا بما قالته المغنية أجابها بما يرضيها :

فقلت احسنت أنت الشمس طالعة
أضرمت في القلب والأحشاء نيراننا

وهكذا التقى مسلك بشار المعنى مع مسلك حسان قبله ؛ فكل منهما توصل إلى المعنى العميق عن طريق الحركة الإبداعية بين العناصر المتصاحبة داخل النص الشعرى الواحد كما قد رأينا .



رأينا - من خلال الساذج المحللة - أن التشكيل المكالم الشعرى قد منح حواسنا القدرة على الإدراك الحدسى الذى تجاوزنا به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللا محدود من الأمكنة . وبهذا تحققت إمكانية التى أعطاهما سانتيانا للمكان ، قال : «... من الممكن أن يتولد صدنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التى تحده ، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذى يجعلنا نظن أن المكان لا متناه»^(٣٤) .

والطاقة التى تعطى المكان كل هذه القدرة هى طاقة الخيال التى تتحول فيها الأشياء الصغيرة إلى حوائط واسعة ، فنضج عطر ، أو أبسط رائحة - كما قال باشيلار - بإمكانها أن تخلق مناخاً كاملاً في عالم الخيال ، وأقل صوت يمكن أن يهدد لكارثة^(٣٥) .

ولهذا ربطوا المكان بالخيال ، فقل بعضهم : «المكان يدعوها للفعل ، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال ، ينقى الأرض ويحرثها»^(٣٦) . وقال آخر : «يمكن للمكان الأدب أن يضم صورة كاملة للتناغم الكون»^(٣٧) . وقال ثالث : «المكان هو المظهر التصويرى في الأدب»^(٣٨) . ويرتبط بهذه العلاقة - علاقة المكان بالخيال - اتجاه باشيلار في الاهتمام بظاهرة الخيال على أساس أن فهم ظاهرة الصورة الشعرية يمكننا من إعطائها تحليلاً نفسياً كمؤا ، لأن الصورة - في رأيه - تتجذر في داخل القارىء - الناقد لتصبح وجوداً جديداً في لغة تعبر عنه بتحويلها إليه إلى ما فيها من أحلام وأفكار . ولهذا ميز بين صفة الرعى عند كل من الشاعر والناقد ؛ فوعى الأول في رأيه وعى حالم ، أما وعى الثانى هو عى خلقي^(٣٩) .

وبناء على هذا يصبح التشكيل المكاني تشكيلا صوريا ،
وتصبح الأنواع الثلاثة لهذا التشكيل في المادج الشعرية المحللة
أبواعا صورية يمتاز بعضها عن بعض في نوعية العلاقة القائمة بين
موضوعاتها . وهذا يعنى أن العلاقات في الصور الفنية لا تعتمد
على التشبيه أو التماثل فقط ، لكنها تمتد أيضا إلى عناصر بنائية
أخرى ترتبط معا بفاعلية «اللائق» ، و«المصاحبة» ، بعد أن
يصممها عمل شعري واحد أبدعه انفعال متعلق انبثق عن الذات
المسداة في لحظة من الزمن . وفي هذا تحقيق لتعريف بلوند
للمصورة حيث قال : «المصورة هي التي تعرض مركبا عقليا
ومحاطيا في لحظة من الزمن»^(٤٠) ، وقد فهم جوزيف فرائدك
المصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف
متساوية في مركب معروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن ، وأن
مثل هذا المركب المعروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن ، هو
الذي يؤثر على حس القارئ فيمنحه الشعور بالتحرك المفاجيء
من حدود الزمان والمكان معا^(٤١) .

ستحاول هذه الدراسة أن تتناول الإيقاع في بعدين :

أولها : البعد الطولي linear ، وهو يعنى الحركة الترديدية التي
تعبّر الأشياء أثناء قراءتنا من اليمين إلى اليسار ،
وتؤلف إيقاعا موضعيا .

وثانيها : البعد الشاقولي vertical ، وهو يعنى الحركة التزامية
التي تعبّر القصيدة من أولها إلى آخرها ، وتؤلف
إيقاعا بنائيا^(٤٢) .



ومن الأمثلة على البعد الإيقاعي الأول قول أبي تمام :
السيف أصبغ أبناء من الكتب
في حنّه الحنّ بين الجند والمُعب^(٤٣)

إننا نشعر ونحن نقرأ البيت أننا أمام نغمتين مختمتين وزعت
على الشطرين : فالنغمة في الشطر الأول بطيئة ، في حين أنها في
الثاني سريعة . هذا على الرغم من أن الأحرف في الشطر الأول
ذات أصوات بمجموعها رقيقة (thin) ، بينما الأحرف في الشطر
الثاني ذات أصوات بمجموعها كثيفة (thick)^(٤٤) . وهذا يعنى أن
لمعنى الداخل هو الذي فرض السرعة عبر الأصوات الكثيفة ،
والبطء عبر الرقيقة . الشاعر في الشطر الأول يقرر حقيقة عامة
بطعة هادئة غير قلقة ، لكنها هي الباعث على ما في الشطر الثاني
من توتر . لقد سرى هذا التوتر في كل نبرة من نبرات الألفاظ التي
ترابطت واتحدت في مكان بدا كثيف النغمة قوى الحروف
(الحاء ، والذال ، والحيم ، والعين) . ومما ساعد على هذا
«تشديد» بعض الأحرف (الذال واللام) تشديدا متلاحقا ،
وبخاصة تكراره ثلاث مرات مع حرف قوى هو الذال . إن هذا

لقد التفت وظيفة الصورة هنا بوظيفة المكان الأدبي التي
ناقشناها قبل قليل ؛ وفي هذا دليل كاف على تطابقهما .

٣

إذا كانت الصورة الفنية قد امتنعت صفات التشكيل المكاني
- الطرف الأول في تشكيل المعنى الشعري ، فإن الإيقاع
الموسيقى - كما سنرى - يستوعب صفات التشكيل الزماني
- الطرف الثاني في التشكيل ذاته

فالإيقاع للموسيقى فن زمني ، وهذه - كما قيل - حقيقة لا
تحتاج إلى سؤال^(٤٥) . وقد اكتسب هذه الصفة الزمنية من
خاصية الموسيقى التي تعنى «الحركة عبر الشيء»^(٤٦) . ويرتبط
الإيقاع بالمعنى ارتباطا حيويا ، لأن الكلمات التي يتدعها المعنى
لا تفصل عن أصولها الصوتية ، ولهذا قال بوب : «إن الجرس
يجب أن يكون صدى للمعنى»^(٤٧) .

حين يناقش النقد الحديث العلاقة بين المكان والزمان في
الشعر يقول : المكان جسد للزمان ، أما الزمان فهو روح
المكان ، وهو الوجود غير الظاهر الذي يجيى نغمتنا^(٤٨) .

ويسدو أن خاصية البروز للمكان ، والحناء للزمان ،
تعمكسان على دراسة كل منهما . لقد منحتنا صفة البروز في
التشكيل المكاني الوقوف عند عناصر شكلية حاولنا التماسد من
حلّالها إلى أبعاد معوية متنوعة تعال لتروع التشكيل الذي انتظمت
فيه ، لكن الوصف في الإيقاع يختلف ؛ لأن الحركة التي يسلكها
عبر القصيدة هي حركة خفية كحركة الروح في الجسد . ولذلك
فإن صعوبات كثيرة تواجه أي دلوس للإيقاع في الشعر العربي ،

يدفعنا إلى تلمس الجوهر العام للقصيد التي كان البيت السابق فالتحتمها .

القصيد تنشأ وتنمو في علاقة جفزية هي العلاقة بين سيف المعنصم وكتب النجمين . وهذه علاقة ترسم خطوطا متناقضة للأبعاد العميقة في الروح الاجتماعية التي كانت عليها نفوس المسلمين الموصوعين على محك الحرب . لقد كانوا متقسمين بين المستجيبين لدعوة الحرب إيمانا ، والمترددتين خوفا ، بعد عمليات التشكيك التي مارسها المنجمون على ضعفهم . إنها علاقة يمكن لها أن تغدو علاقة علمة تبرز التمسك بالقوة العادلة ، أو الروح الانهزامية في الفرد تجاه التحديات التي يواجهها في الحياة .

ستطيع أن ندرك من خلال هذا الجوهر أن الشاعر كان في الشطر الأول يتحدث نظريا عن الموازنة بين السيف والكتاب ، ومثل هذا الحديث النظري لا يحتاج إلى انفعالات قوية ، بل إلى تقريرات مبدئية . أما في الشطر الثاني فقد انتقل إلى الحالة التي نحس لها ، وهي فاعلية السيف بخاصة ، لذلك بدأ ينقل تأثيرها وحركتها التفسيرية داخل الأشياء بانفعال شديد . ولو حاولنا رسم مسار اللسان المتعدد بين الكلمات المجلوبة في الشطر الثاني لبرز هذا المسار شبيها بمسار السيف في مساحة الحروب ، يتردد نزولا وارتفاعا بين الرؤوس . إن المطلب الإنساني في كلا الموقفين واحد ، وهو محاولة لإزاحة كل الجحود التي تمنع حرية الإنسان وفاعليته من الانفتاح على اللا محدود واللامقيد في الحياة والكون .

لقد شكلت الموازنة بين الإيمان بالقوة العادلة ، والانسلاخ للروح الانهزامية ، بعدا محوريا في قصيدة أبي تمام كلها ، ولذلك حلت نفسها في علاقات أخرى قادمة ، كالعلاقة بين الصفائح والصحائف في هذا البيت :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في
منوين جلاء الشك والريب

الحديد في هذه العلاقة هو أن الكلمتين مؤلفتان من أحرف واحدة ، مع بعض الاختلاف في التركيب ، فقد تحرك حرف (الخاء) من الآخر في كلمة (الصفائح) إلى الوسط في كلمة (الصحائف) . لكن هذا التحرك البسيط - على المستوى لصناعي - أدى إلى اختلاف كبير في مجال الفكر . فإذا كانت الصفائح تمثل عدالة القوة وشرعيتها في خدمة الخير ، فإن الصفائف تؤلف وجه الحياة الآخر الممثل بالانهزامية والعشية . قد يصل التفكير المنبصر بصاحبه إلى رؤية أن الشر والخير نعا من مصدر واحد ، وتوحيها نحو غاية واحدة هي امتلاك الإنسان في وجوده على أرضه ؛ لكنها - مع ذلك - ابتعدا الواحد عن الآخر كثيرا ، حتى كادا لا يلتقيان ، وإذا هما التقيا فعلى التناثر

والتناقض . والغريب أن كل واحد من هذين المتضادين لازم للآخر ، لا يستطيع العيش بدونه . إنها وجهان لعملة واحدة ، هي عملة الحياة الإنسانية الغريبة التكوين . وعلى هذا تغلو رؤيا الشاعر لها من خلال الاجتماع على نوعية الأحرف والاختلاف في التشكيل (الصفائح - والصحائف) ، رؤيا فكرية صافية عميقة ، تبعد كثيرا عن مسألة الزينة المصطنعة .

ومن الأنواع الأخرى التي يستوعبها هذا الإيقاع الترددي (العلوي) المثال الآتي لعبد الله بن قيس الرقيات من قصيدته السابقة الذكر . قال في مدح مصعب بن الزبير :

وقتل الأحزاب حمزة منا
أسد الله والسَّاء سناء
والزبير الذي أجاب رسول الله
في الكرب والبلاء بلاء

ثم قال في هجاء الأمويين :

إن لله در قوم يربدو
لك بالنقص والشقاء شقاء^(٩)

إن الشاعر في مدح وفي هجاء هنا يلفي أبعاد الزمن المادية ، ويركز اهتمامه على العمل الإنساني الواحد المتكرر .

فهو ، من جهة ، يوحد بين فريش والإسلام ؛ وذلك بإيجاده علاقة بين حمزة ونور الرسالة - السناء سناء . ثم بين الزبير والرسول في خدمة الرسالة - البلاء بلاء .

وهو ، من جهة أخرى ، يوحد بين الأمويين والضلال ؛ وذلك بمقد مقارنة بين ما يفعله معاوية والأمويون في الإسلام ، وما كان يفعله أبو سفيان قبل إسلامه من فساد - الشقاء شقاء

وهكذا يتكرر العمل الإنساني حسب المعدن المنبثق منه ؛ فالمدن الشريف قاعدة لانطلاق الشرف وحركته المكررة في كل زمان ومكان . أما المعدن الخبيث فقاعدة لانطلاق الخبث وحركته المكررة في كل زمان ومكان أيضا .

إن هذا الجوهر العمل الخاص الذي اكتسبه الشاعر من التجربة والتاريخ ، كون عنده موقفا فكريا من الإنسان ؛ وتكرار فعله الوجودي في الحياة (تحتل بالإيقاع) ضمن فيه استجابة المتلقى لشعره . فبما يقف السناء والبلاء هذين متكررين في جهة ، يقف الشقاء فعلا مناقضا في الجهة الثانية . أما الزمن فهو الطرف الحافظ لصراعهما ، والسجل لمسارهما الذي يؤلف تكراره إيقاعا مشيرا

وهكذا أدى الإيقاع في أبيات ابن قيس الرقيات ما أداه الإيقاع عند أبي تمام في بيته السابق . لقد أبرز المثالان لنا هذا الإيقاع

أما في حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكاني) فنجد التالي :

أما في حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكاني) فنجد التالي :

إبرازا مكانيا ، لكنها حفرها فكريا إلى تجاوزه والامتداد إلى الحقائق الإنسانية المتناقضة . وعلى كل فقد ابتعد الإيقاع فيها كثيرا عن كونه صفة صناعية تقع خارج الشجرية المتوترة .



أما في التشكيل التالي - التشكيل الشاقولي - فنحتاج إلى الاعتماد على النظام العروضي التقليدي ، بالرغم من الإحساس بأنه غير كاف^(٥٠) ، فهو - بالرغم من نواقصه - مؤهل لإعطائنا مؤشرا على الحركة الكلية باختلاف إيقاعاتها داخل القصيدة بعمامة .

ما دام الشطر^(٥١) هو أساس التكرار في القصيدة كلها فيمكننا أن نجعل منه الدائرة الوزنية التي نراقب حركتها ، واحتلافها ، وطريقة توزيعها .

لقد لاحظت من تحليل مجموعة نصوص قديمة ليست قليلة^(٥٢) ، أن الشاعر العربي القديم كان يحقق «موسيقاة» الخاصة في البحر التقليدي عن طريق تفرقه في عملية الدوائر الوزنية . وقد عزز هذا رأيا كنت ذهبت إليه منذ خمس سنوات في بحثي عن الصورة الفنية عند أبي تمام^(٥٣) .

إن هذه الخصوصية لا تبرز اختلاف الشاعر عن تجربة فحسب ، ولكنها تمنحه فرصة المخالفة بين القصائد التي يظمها هل بحر واحد أيضا . وبما لا شك فيه أن المعنى الداخلى العميق ، الذي يؤلف فكر الشاعر وانفعاله لحظة الإبداع ، هو الذي يتحكم - لا شعوريا على الأعلب - بعملية التوزيع هذه .

ولرؤية هذا عمليا نقارن بين قصيدة امرئ القيس ومطلعها :

أماوى هل في عندكم من معرس

أم الصرم لخسارين بالوصل نيس^(٥٤)

وقصيدة ضاهى بن الخارث بن أرطاة البرجمي ، ومطلعها :

غشيت ليلى رسم دار ومنزلا

أبى بالوى فالسبر أن يتحولا^(٥٥)

جاء اختيار هاتين القصيدتين هنا لأنها ، من جهة ، تتفقان على صورة واحدة هي صراع الثور والكلاب^(٥٦) (وهذه الصورة هي التي تؤلف التشكيل المكاني السابق الذكر) ، وعلى بحر واحد هو «الطويل» ، ثم لأنها ، من جهة ثانية ، تختلفان في طريقة حل هذا الصراع ، وفي عملية توزيع الدوائر الوزنية تبعاً لذلك . ونبدأ الآن برسم خطوط عامة لحركة الصورة داخل الكل . ونتلوه برسم عام لحركة الإيقاع الكلى ، ثم نحاول تحليل ذلك كله

الحركات	امرى القيس	البرجمي
الحركة الأولى (المقدمة)	- خرج الشاعر من عند مأوى (ومر قبيلته) مطرودا ، بعد مرحلة قاسية من الشك . الآيات : ١ - ٢ .	- عاد الشاعر إلى ليل (ومر قبيلته) كي يذمر أعداءها ويحولها إلى سابق عهدهما من التوحد والإساءة (الآيات ١ - ٤) .
الحركة الثانية (الصراع)	- التقى في أثناء خروجه مطرودا بجماعة الكلاب فظلت تطلوه وهو هارب من أسماعها حتى تعبت فتراجعت عنه . الآيات ٣ - ١١ .	- التقى ، في أثناء عودته إلى قبيلته ، بجماعة الكلاب التي تطلوته لكه تحول إليها وقتلها واحدا واحدا . الآيات ٥ - ٣٦ .
الحركة الثالثة (النهاية)	- ولف ، بعد تراجع الكلاب ، يتأمل واقعه . الآيات ١٢ - ١٣ .	- ولف ، بعد قتله الكلاب ، يتأمل حسن صنيعه . الآيات من ٣٧ - ٣٩ .

ولما في الدوائر الوزنية وتوزيعها فنجد أن كل واحد منها يستخدم خمس دوائر ودية ، لكنه يختلف عن الآخر في درجة اهتمامه بهذه الدوائر ، وتوزيعها على جسم القصيدة ككل ، كما يبين الجدولان التاليان :

(أ) جدول بالدوائر الوزنية ودرجة اهتمام كل منها بـ

الدوائر ورموز تفعيلاتها		ترتيب ورودها وترتيب ورودها	
في قصيدة	امرى القيس	في قصيدة	البرجمي
١	١	١	١
٢	٢	٢	٢
٣	٣	٣	٣
٤	٤	٤	٤
٥	٥	٥	٥

(ب) جدول يبين تشكيل الإيقاع (التشكيل الرمائي وفقاً لشكل الصورة (التشكيل المكاني) السابق :

الحركات	توزيع الدوائر على الأبيات	
	أمرى القيس	البرجمي
الحركة الأولى (المقدمة)	٧٨ ، ٧٢ الأبيات ١ - ٢	٧٨ ، ١١/٣ ، ٤٣ ٧٤ الأبيات ١ - ٤
الحركة الثانية (الصراع)	٣/٢ ، ٤/١ ، ٥/٥ ٣/٥ ... الخ الأبيات ٣ - ١١	٧٨ ، ٧٣ ، ٤١ ٧٤ ... الخ الأبيات ٥ - ٣٦
الحركة الثالثة (النهاية)	٧٨ ، ٧٢ الأبيات ١٢ - ١٣	٤٣ ، ٤٣ ، ٤٣ الأبيات ٣٧ - ٣٩

٤

منسجم الداخل ، يسيطر على إيقاعه جو التوافق ، فجاء إيقاع النهاية مصوراً ذلك ومكرراً إيائه .

أما في الحركة الثانية - حركة الصراع - فنلاحظ أن تشكيل الدوائر في المثاليين مبني على التكثير والتسوية . واعتقد أن لهذا ارتباطاً أساسياً بقضية الانفعال الحاد الذي يواكب هذا الجو .

نخلص من هذا إلى نتيجة عامة هي أن تشكيل الدوائر الوزنية داخل القصيدة يعطينا «إيقاعاً بنيائياً» ، أو «نسيج texture» بلغة الموسيقيين^(٥٧) ، يتلاءم نوعياً مع طبيعة المعنى الداخلي للشاعر ، ويعمل بطريقة حفية على تسريب هذا المعنى إلى دواخلنا - لرواحنا وعقولنا - نحن المتلقين وثبتت فيها . إن سماعتنا الداخلي لنظام هذا الإيقاع البنائي عبر القصيدة يمنحنا القدرة على رؤيا المعنى الشامل لها . قال فراسي : حالما نسمع بعقولنا كل القصيدة دفعة واحدة نكون قد رأينا معناها^(٥٨) . واعتقد أن هذه مهمة البعد الشاقول للتشكيل الزمني في الشعر .

رأينا في مناقشتنا السابقة أن المكان في الأدب يحتاج إلى الزمان ، لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه ، وأن الزمان - مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الرفيعة «مكاناً نغمياً»^(٥٩) تعرضه الأذن متحركاً عبر المكان ، فيدرك ويفكر بأبعاده وعلاقاته . وقد دفعت مثل هذه العلاقة التلاحمية بين المكان والزمان بعضاً من الدارسين إلى أن يعقدوا ترابطاً بين الصوت والألوان . فالحروف الصائتة الأمامية ترتبط - عندهم - بالموضوعات المرفقة المشرقة ، في حين ترتبط الحروف الصائتة الخلفية بالموضوعات الغريبة البطيئة المظلمة^(٦٠) . ويذكرنا هذا بالإيقاع الخفى المتحرك وسط ألوان اللوحة الفنية . قيل «بل إن المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمني معين في التصوير» إذ إن النسب المكانية تكتسب قيمة زمنية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر ، وبذلك يكون في اللوحة نوع من الحركة الصامتة التي يتمثل فيها الإيقاع^(٦١) . وهذا يعني - ببساطة عامة - أن كلا من الرمان والمكان في الشعر لازم للآخر ، ولا نستطيع - بناء على هذا - إلا أن نتعامل مع هذين الجانبين المهمين في تشكيل المعنى الشعري على أساس أسسهما عاملان متماثلان يحدثان النظام في العناصر المتشبكة التي تعمل ضمن الوحدة العامة ، وهي محمطة باستغلالها الخاص ، لا على أسس متناقضات تتجمع حولها العناصر بشكل انفعالي انفعلي تفككي .

إذن نحن بحاجة إلى مصطلح آخر يمحنا القدرة على رؤيتها معاً متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بائي tectonic» -

يحدث بنا ، ونحن نحلل الجداول الثلاثة السابقة ، أن نركز ، لاستكناه المعنى ، على العلاقات أو العناصر الموسيقية «المتزامنة» . لقد كان «التزامن simultaneity» بشكل مطلقاً جيداً لقراءة المعاني المختبئة خلف التشكيل المكاني ، وهو مازال هنا يؤلف قاعدة قوية لربط الإيقاع أو التشكيل الرمائي بالمعنى الكلي للقصيدة .

برزت ، في توزيع الدوائر الوزنية على الحركات في المثاليين ، مسألة مهمة هي اختلاف هذا التوزيع عند كل من الشاعرين . فقد تشابهت حركة المقدمة في مثال أمرى القيس مع حركة النهاية ، في حين اختلفت الحركتان عند البرجمي .

قد يكون السبب في ذلك التشابه عند أمرى القيس أن الشاعر - أو الإنسان الذي أبرزته قصيدته - وقف في نهاية الصراع موقفه في بدايته ، وبداية القصيدة تشير إلى القلق الكبير الذي انتابه بعد جفاء ملوية (حبيبته أو قبيلته) له ، وبهذا إيائه ، ولذلك لوغمل . ثم جاءت الكلاب تؤكد قلقه وخوفه من التعريب والوحدة . ولما لم يقتلها أبقى على القلق داخل نفسه ، لذلك كانت نهاية الصراع عنده بداية لصراع جديد قادم . لقد استنصر في النهاية جو البداية ، وعاش هذا الجو بكل جوانحه . من هنا جاء الإيقاع في الموضعين متشابهاً .

أما البرجمي فقد جاءت نهاية قصيدته منسجمة الإيقاع ، تكرر دائرتين فقط في ستة أسطر ، خلافاً لمقدمتها ، وقد يكون السبب في أنه استطاع ، على عكس أمرى القيس ، أن يقتل الكلاب ، وأن يقتل معها القلق في نفسه . وبذلك أصبح

وقد جاءت أعداد الدوائر هذه مختلفة التوزيع على أبيات القصيدة ، كما ملاحظ في خمسة عشر بيتا متتالية اقتطعتها من القصيدة ذات الواحد والعشرين بيتا ، لأننى وجدت أنها تمثلا المناقشة حول القصيدة كلها .

الأبيات	التوزيع الدوائر
١ - مازال معتلج المصوم بصدره حق أباحك ما طوى من سره ٢/١	
٢ - أضمرت حبك والدموع نذيرهم وطويت وجدك والهوى في نشره ٣/١	
٣ - ترد الدموع لما تمجّن ضلوعه تشرى إلى وجناته أو نسجره ٢/٤	
٤ - من لي بعظمة ظالم ، من شأنه نسيان مشغل اللسان بذكره ١/٢	
٥ - يا ليت مؤمنه سلوى ، مادت ورق الحمام ، مؤمنى من هجره ٢/٢	
٦ - من لي برة النعم قسرا ، والهوى يشدو عليه ، مشمرا ، في نصره ٢/٥	
٧ - أحيا صلّ الخ وثقت بوقه ، وأمنت في الحالات عجبى صدره ٦/١	
٨ - وخبرت هذا الدهر بحيرة نالده حتى أنست بخبيره وبشره ١/٧	
٩ - لا أشتري بمد التجرب صاحبا إلا وددت بأننى لم أشره ٢/٨	
١٠ - من كل فدار يقرّ بذنبه فيكون أعظم قنبه في صدره ٣/٨	
١١ - ويحيى ، طورا ، ضره في نفعه جهلا ، وطورا ، نفعه في ضره ٥/٦	
١٢ - فصبرت لم أقطع حبال وداده ومشيت منه ما استظمت بستره ٧/٧	
١٣ - وأخ أظمت لما رأى لي طامعنى حق خرجت ، بأمره ، من أمره ٢/٣	
١٤ - ونسكت حلو العيش لم أحفل به لما رأيت أمره في مره ٢/٦	
١٥ - والمرء ليس يسالغ في أرضه ، كالصقر ليس بصائد في وكره ٢/٢	

لقد أوجدت الحركة الرمية داخل القصيدة توافقا إيقاعيا (نقرات زمنية متساوية) في البيتين الخامس والخامس عشر ؛ فكل منهما يكرر الدوائر الوزنية التي يكررها الآخر (٢/٢ : ٢/٢) .

كما يقترح ميشيل - هو المؤهل لتحقيق تلك الرؤية بصورة دالة وشاملة . وهو يعتقد أن اللغويات الحديثة ، إن كانت علمتنا شيئا فإنها علمتنا أن مفهوم «البنية» structure ، يعنى إيجاد مركزية لكل المستويات اللغوية المهمة ، لكنه يعتقد أيضا أن نجاح مقاله الذى ضمنه مفهومه الخاص للبناء tectonic هو فى جعل القارىء عاجزا عن فصل البنية structure عن المكان . واعتقد أنه معنى هنا بنقل المصطلح من اللغة إلى الأدب ، على أساس أن الأدب يتميز عن اللغة - عنه - فى ميله إلى إبراز شكل جمالى خاص ، هو البنائى tectonic الذى يتخذ شكل «شبكة متاسقة» symmetrical ، وهذا يختلف عن الشكل «الطولى» الذى يتخذه كل من النثر والفلسفة ، والحديث البسيط^(١٢) : انظر الشكلين :



نستطيع - من جانبنا - الركون إلى هذا المفهوم لتفسير التناقض التشكولين : الزمان والمكان وتفاعلهما فى الحدود التى رسمناها سابقا ولتزامن عناصرها المختلفة ، ومشاركتها فى تعلق معنى القصيدة التكامل .

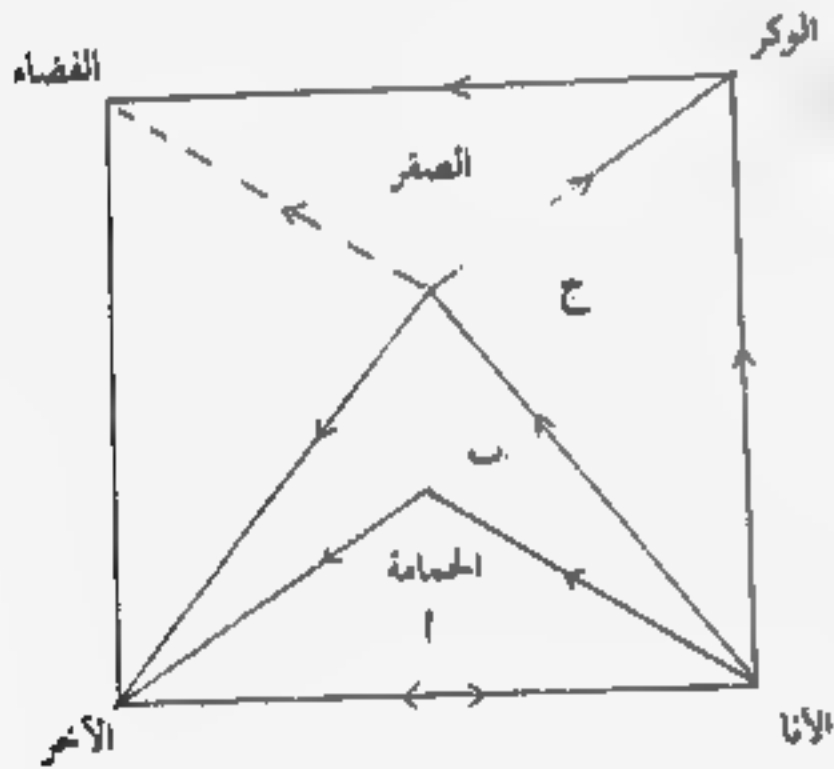
وسنحاول تحقيق مفهوم هذا الشكل البنائى التكامل عمليا من خلال قصيدة عربية للشاعر أبى فراس الحمدانى ومطلعها :

مازال معتلج المصوم بصدره
حق أباحك ما طوى من سره^(١٣)
بحر هذه القصيدة هو الكامل ، وقد استخدمت منه ثمان دوائر وزنية اختلفت فى عدد التكرارات داخل القصيدة وجاءت كالتالى :

الدوائر	التحصيلات ورموزها	عدد التكرار في القصيدة
١	متفاعل متفاعل متفاعل ،	2 2 1 ٩ مرات
٢	متفاعل متفاعل متفاعل ،	1 2 1 ١١ مرة
٣	متفاعل متفاعل متفاعل ،	1 2 2 ٤ مرة
٤	متفاعل متفاعل متفاعل ،	2 2 2 ١ مرة واحدة
٥	متفاعل متفاعل متفاعل ،	1 1 1 ١٣ مرات
٦	متفاعل متفاعل متفاعل ،	1 1 2 ٤ مرات
٧	متفاعل متفاعل متفاعل ،	2 1 2 ٥ مرات
٨	متفاعل متفاعل متفاعل ،	2 1 1 ٣ مرات

الآن ، وأصبحت تتحرك خارج هذه الدائرة ، متحررة من أوامرها أو قيودها (بيت ١٣) .

لقد توحدت الأنا بالصقر في الحاجة إلى استمرارية الحياة في أمكنة تتواءم فيها الأشياء مع الرغبات والأمان . وأيقظت هذه الحاجة في كل منها هاجس النزوع إلى حيث الأرض التي يمكن أن يجد فيها الإنسان حلم الحياة . وقد كلفها هاجس النزوع هذا ، التخل عن موطن الراحة (وكر الصقر ، وأرض الأنا) ، والتحول إلى مكان بعيد (هضاب مجهول) ، يجمع العزة إلى الألم ، والمرارة (البيتان ١٤ ، ١٥) . وتعود هاتان إشكالية الداخل / الخارج من جديد ، فعل الرغم من أن في هذا التحول ألبا لخارج الإنسان (جسده) ، فإن الإنسان يتجاوز هذا الألم إلى راحة دائمة في داخله (روحه) . فالأنا مؤمنة بأن جهد الخارج يقود إلى إلغاء الألم في الداخل . فما كانت تعاني منه في علاقتها السابقة بالآخر هو أن راحة الخارج تبعث ألبا عميقا في الداخل . وحين تحولت الأنا لرادت أن تتألق فاعلية التحول هذا ، فكان عليها أن تغير وضعها كله فتقلب رأسا على عقب ، وذلك كي تغدو راحة الداخل عندها قاهرة على أن تحول المرارة في الخارج إلى حلوة ثابتة (العزة) . (انظر العلاقات الثلاث المتشابكة في الشكل التالي) :



هكذا كانت الحركة في التشكيل الزماني مؤشرا إيجابيا على مركزية التشكيل المكاني في هذه الفصيلة حين سادت في الإيقاع (التنقرات الزمنية المتكررة) بين بيت الحمام وبيت الصقر . وأعتقد أن السبب في ذلك يرجع إلى ما قلناه سابقا من أن الرمان روح المكان المتحركة في ثباته . وقد يصدق مثل هذا التفسير على سائر أخرى في البيت الثاني عشر : فالعلاء «صبرت ...» و«سترت ...» المنبثقان من هدف نفس واحد خرجا لتخلي النقرات الزمنية التوقعية ، في محاولة خفية منها للمعادلة بين حركتي الداخل والخارج عند الشاعر .

ولدى إمعاننا في مركزية التشكيل المكاني ترى أن هذه المركزية تكمن في هذين البيتين ، فثنائية الحمام / الصقر تمتد لتشكيل شبكة من العلاقات التي تؤلف بمجموعها للمعنى التكاملي للفصيلة كلها . وهي تبرز ثلاث علاقات أساسية من خلال ارتباطها بثنائية إنسانية أخرى هي الأنا (الشاعر) / والآخر (الصديق) :

الأولى علاقة الأنا بالحمامة / والصقر . فالأنا تمثل دور الحمامة الخالد في الحنين إلى الآخر حتى مع غدره وظلمه وهجره ، وهذا ما يبرز عند الشاعر ممثلا بالدمع . وعند الدمع تتشأ علاقة جديدة هي الصراع القائم بين الداخل / والخارج . فالداخل (الحرى) يخشى تعاليج فيه الأنا ألامها وحدها / لكن الخارج (الدمع) يكشفها ويفضح أمرها . ثم تعكس الآية فيرد للخارج أن يتماسك وأن يغور في الداخل . لكن الداخل «يعلو عليه» فيخرجه . ويظل الصراع بين الحركة إلى الداخل والحركة إلى الخارج عند الأنا يؤثر في الجسد والروح حتى تتور الذات على نفسها وينقلب سلوكها إلى الضد تماما - كما سنرى .

الثانية علاقة الآخر بالصقر والحمامة . فبما كانت الأنا تمثل دور الحمامة الوديمة ، كان الآخر يمثل دور الصقر المتعظم . لقد منحه تسامح الحمامة وصبرها وإقبالها عليه (الآيات ٤ ، ٥ ، ١٢) غرورا وغفورا وهجرانا (الآيات ٤ ، ٥ ، ١٢) . وقد تحول الحب الذي تتوقعه الورقاء من الصقر إلى شر يذبح ويؤلمها (بيت ١١) . ولم يكن أذاها لها في تمثيله دور الصقر فحسب ، ولكن في تمثيله دور الحمامة أيضا . فإذا كان دور الصقر جسد عنه القوة في الغدر فإن دور الحمامة جسد الرقة في صلف مؤذ . لقد غير بسفوكه المقيح سمات الأشياء ، حتى غدت القوة والرقة على غير الجمال المألوف فيها ، وكذلك أصبح الصقر غير الصقر ، والحمامة غير الحمامة . وبذلك دفع الأنا إلى مراجعة المواقف من جديد ، وإلى أن تسلك سلوكا آخر مختلفا .

الثالثة : علاقة الأنا بالصقر والوكر . كانت صفنا القصوة والصنف الثتان ملرسهما الآخر (الصقر) على الذات (الحمامة) مؤذية من جانب ، لكنها كانت ، من جانب آخر ، مفيدة . والسبب أنها حققتا عمليا مضمون القول المشهور (رب ضارة نافعة) كما أشار الشاعر نفسه في البيت الحادي عشر . لقد هيبتنا الصقر النائم في أعماق الأنا (بيت ١٣) فخرج يقضى على التردد والصعف . لم تعد الأنا بحاجة إلى أن تعالج همومها بعد أن تساوى الداخل عندها بالخارج في الكشف والتحول إلى الانطلاق والاعتناق (بيت ١) . كل شيء أصبح يتحرك جهة الخارج متحررا من قيود الذات . فالصديق الذي كانت الأنا ترتد إليه محاولة الاقترب منه لمعيبها ذلك ، تخبط دائرته

قصره ، يشعر بتقييد الذات ، ونفوي الحركة إلى داخل الخوف العميق .

وتشعر حفة الأصوات المجتمعة من «أباحك سره» ، و«خرجت بأمره» ، «عن أمره» ، و«فركت حلو العيش» - تشعر بالاعتناق من كل القيود ، وانتشار الحركة في الأفق الفسيح .

كذلك فإن السهولة في نطق عبارة «واخ أطمعت» ، مقارنة بالتعثر في نطق عبارة «أعيا على أخ» تشعر بمساحة الأنا - صاحبة السلوك الأول - وتعقيد الآخر - صاحب السلوك الثاني .



النتيجة الحتمية لهذه الجولة النظرية التطبيقية هي أن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية في الشعر تتفاعل مع لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التي تتقارب وتتباعث في أوضاع «تزامنية» وتولؤية» تخلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولا ، ثم تنحل في الناقد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانيا . ومن خلال التفاعل القائم بين «الرؤيا» عند الأول ، و«الإدراك» عند الثاني ، يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود . وهذا تغلب الحدود الشكلية الظاهرة بفاتيح لكسر كل حد يميح النظرية المنفتحة على عوالم الحياة في خفائها وتجليها . وهذا هو التحديق العمل لوظيفة الصورة والإيقاع ، أو التشكيل المكاني والتشكيل الزماني في الشعر^(٦٥) .

الإيقاع البنائي يعتمد - كما ذكرنا سابقا - على العلاقة التزامنية للضمانات الموسيقية للسلطة في العمل الشعري ككل . ولو عدنا إلى عدد الدوائر الوزنية (عدما يمكن عدده في الشعر والأدب مهم ، لارتباط ذلك بالمعنى^(٦٦)) لوجدنا أن الدائرتين اللتين تحركتا عبر البيت الأول (٢/١) هما المسيطرتان على القصيدة كلها ، فهما حاصرتان ، فرادى أو مجتمعين ، في أكثر الأبيات . وكانت إحداهما (الثانية) محورا للضمانات الزمنية محاسب ، ولكن لمعناصر المكانية أيضا - كما قد رأينا . والمعنى الخفى للبيت الأول معنى فيه إشعار بتعقيد المشكلة القائمة وحلها معا ، ولكن في زمنين مختلفين : الماضي الذي كانت الأنا تعالج فيه همومها (معتلج الموم) ، والحاضر الذي اتخذت فيه موقفا جريئا هو التحرر والروح بكل الأسرار لتطهير النفس بما بها من هموم وآلام (حتى أباحك ما طوى من سره) . لهذا امتلك هذا البيت أهلية لجميع خطوط عناصر الإيقاع الزمني وتوزيعها داخل الجسم الكامل للقصيدة ، كي تشكل هذه الخطوط حركة خلفية صامتة تعمل على تثبيت عمق المعنى في روح المثقلى الواعي وعقله .

وإذا دققنا النظر مليا في القصيدة وجدنا أن الثنائية القائمة في هذا البيت (حركة الذات إلى الداخل ، وحركتها إلى الخارج) تتدخل في مسار الإيقاع الصوتي المنبعث من حروف الألفاظ الموزعة على طرفي هذه الثنائية :

تثقل الأصوات المجتمعة من «معتلج الموم» ، و«أضمرت» ، و«طويت» ، و«تجن ضلوعه» ، و«ودد النع

الهوامش

(٨) Ibid, p. 10.

(٩) N. Frye, op. cit. p. 78.

(١٠) C. Auden, Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, P. M. L. A. 1976, Vol 91, p. 104

(١١) R. Arnheim, A Plea for Visual Thinking, Critical Inquiry, Spring 1980, p. 492

(١٢) Ibid, 494.

(١٣) W. J. T. Mitchell. Spatial Form in Literature, p. 563

(١٤) فيوان حيد الله بن قيس الرقيات ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٨٨

(١٥) ديوان أشعار الأمير أبي العباس ، تحقيق محمد بدیع شريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ج ١ ، ص ٥٥

(١٦) باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٦٤ .

(١٧) ركبنا إبراهيم ، مشكلة الفن « مكتبة مصر » القاهرة ، د ت ص ٤٢

(١) يشمل هذا البحث مصطلح «الرؤية» بمعنى به الرؤية الخارجية بحدية ، ومصطلح «الرؤيا» بمعنى به الرؤية الداخلية الروحية .

(٢) W. Emson, 7 Types of Ambiguity, New Direction, New York, 5th printing, p. 5.

(٣) R. W. Short, Henry James World Images, P. M. L. A. December, 1953, p. 1945.

(٤) H. Read, The Meaning of Art, A Peacan Book, London 1954, p. 21

(٥) آل آر جونز : النظرية الشعرية عندى أى . هوم (في كتاب «الرحلة الثانية» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٣) .

(٦) N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1973, p. 27

(٧) H. Read, Poetry and Experience, Vision Press, London, 1967, p. 14 .

- (١٨) ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٣ .
- (١٩) أ . مكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سليم الخيوسى ، دار البقعة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٨٠ .
- (٢٠) ديوان جرير ، تحقيق نسيان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ ، ج ١ ، ص ١٦٣ .
- (٢١) ديوان الحماسة بشرح التبريزي ، تحقيق محمد عبد النعم خفاجي ، محمد حسني صبيح وأولاده ، القاهرة ١٩٥٥ ، ج ٢ ، ص ٣١ - ٣٢ . ومرير : عاقل والجري : الخطام .
- (٢٢) جاليات المكان ، ص ٧٤ .
- (٢٣) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء المكي ، تحقيق مصطفى السقا ورفاقه ، مصطفى البلي الخاني ، القاهرة ١٩٧١ ، ج ٣/٣٨٨ .
- (٢٤) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبد عزام ، دار المعارف مصر ١٩٦٤ ، ج ٢/٢٠٤ .
- (٢٥) المصدر السابق ، ج ٤/١٠٤ .
- (٢٦) ديوان الحماسة بشرح التبريزي ج ٢/٤٥ - ٤٦ .
- (٢٧) هذا هو مصطلح ليتر Semiotique للفضل :
- W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 543
- (٢٨) ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفي حنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٢٩) الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ١٩٦٣ ، ص ١٥٣ . والخالد : الذي لم يتم عمله . والضميان : ذكر الضياع .
- (٣٠) ديوان الحماسة بشرح التبريزي ، ج ٢/١٤ وما بعدها . واللهاميم جهاد الخليل . والحبوك : المحكم الخلق والفرق : الظهور . والمشهور : الحفيد النفس والقلب .
- (٣١) انظر ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د . د . ت . ص ٢ - ٣ .
- (٣٢) ديوان بشر بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، ١٩٥٤ ، ج ٤ ، ص ١٩٤ .
- (٣٣) انظر مثلاً حل ذلك قصة بشر مع الأعمش في كتاب : الموشح للمروزيان ، تحقيق حل محمد الجبلاوي ، نشر دار نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص ٣٨٤ وما بعدها .
- (٣٤) الإحصائيات بالجمال ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . د . ت . ص ١٢٢ .
- (٣٥) جاليات المكان ، ص ٢٠٢ .
- (٣٦) المصدر السابق ص ٤٩ .
- (٣٧) W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 551 .
- (٣٨) Ibid, p. 547, & N. Frye, Anatomy of Criticism, p. 367
- (٣٩) جاليات المكان ص ٢٠ - ٥٧ .
- (٤٠) جوزيف فرانك : الشكل المكان في الأدب (في كتاب : أسس النقد الأدبي) تصنيف مارك شورو وآخرين ، ترجمة همام هاشم ، وزارة الثقافة السورية ، ١٩٦٦ ، ج ١ ، ص ٢٥٧ .
- (٤١) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٥٧ .
- (٤٢) R. P. Morgan, Musical Time/Musical Space. (In Critical Inquiry, Spring, 1980, p. 527)
- (٤٣) Ibid, p. 528
- (٤٤) البرانيث دور ، الشعر كيف نهجه وتلقوه ، ترجمة د . إبراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٥٠ .
- (٤٥) W. T. Mitchell, Spatial Form in literature, p. 544
- (٤٦) الحد الطولي والبعد الشاقول مصطلحان مترجمان عن R. Morgan. Musical Time /Musical Space, p. 537 .
- (٤٧) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، تحقيق محمد عبد عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ص ٤٠ .
- (٤٨) الصوت الرقيق والصوت الكثيف مصطلحان مترجمان عن R. Morgan, op. cit.
- (٤٩) ديوان عبد الله بن قيس الرقيات ، ص ٩٠ ، ٩٢ .
- (٥٠) من النواقص التي يفكر فيها مسألة هذا النظام ، إيقاعها ، بين كلمة (محلوب) وكلمة (سفرجل) لأنها يعقبان حل وزن واحد هو (متعلل) . وكل من يحس - بلاشك - بقدرق النعم ودلالته في الكلمتين .
- (٥١) كثير من المسائل الإيقاعية للوجرة هنا سوتشت بالتفصيل في كتاب : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، نشر جامعة اليرموك . إريد/الأردن ١٩٨٠ ، ص ٢٢٢ - ٢٤١ ، فراجعها هناك .
- (٥٢) تمت بالاشتراك مع طلابي في برنامج ماجستير اللغة العربية بجامعة اليرموك لعام ٨١/٨٢ بتحليل ما يربو على خمسين نصاً شعرياً من مختلف المصور القديمة لإثبات علاقة اعمى الداخل بالإبداع الشعري العربي
- (٥٣) وهو رسالي للدكتوراه من جامعة القاهرة . وقد نشرتها جامعة اليرموك سنة ١٩٨٠ م .
- (٥٤) ديوان امرىء القيس ص ١٠١ - ١٠٤ .
- (٥٥) الفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٩ - ١٨٣ .
- (٥٦) ستعامل معها حل أنها ترمز إلى الإنسان في ضمير متضادين يستدعيان الصراع : فلنور - حل هذا - رمز للشاعر أو الإنسان الذي مثله الشاعر في القصيدة .
- (٥٧) R. p. Morgan, Musical Time/ Musical Space, p. 527.
- (٥٨) N. Frye, Anatomy of Criticism, p. 77
- (٥٩) R. P. Morgan, op. cit. 529.
- (٦٠) رينه ويليك وأوست واين ، نظرية الأدب ، المجلس الأهل لرعاية الفنون ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢١١ وما بعدها .
- (٦١) تولد زكريا ، مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٧٥ .
- (٦٢) انظر أنكاره في :
- Spatial Form in Literature, Critical Inquiry 1980, p. 560
- (٦٣) ديوان أبي فراس الحمداني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٦٤) R. G. Peterson, Measure and Symmetry in Literature. P. M. L. A. May, 1976. Vol. 91, p. 367
- (٦٥) طرح مسألة التشكيل المكان والزمان في العمل الشعري الدكتور عمر الدين إسماعيل منذ أكثر من سبع عشرة سنة لكنها لم تنابع عدنا في ظل الدراسات الحديثة التي أوصفتها الآن إلى مستوى كبير من التفصيح والوضوح . انظر كتابه : التفسير النصي للأدب ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥٥ - ١٢٥ .

البيديع في تراثنا الشعري

دراسة تحليلية



عاطف جوده نصر

١ - مَدْخُلٌ

هُنَّ المشتغلون بالبلاغة والنقد من القدماء والمحدثين بتحليل القيمة الفنية لأنماط البيديع ، وميزوا بين ما هو يسهل التعامل والتكلف والاستكراه ، وما سبق بطبع صحيح عفوي لا يُؤْلَفُ ولا غثالة . ولقد يدرك القراء أن الأدب في العصر الجاهلي لم يخل من هذه الأنماط التي كانت تتردد فيه لماً ، ولم يخل كذلك منها الأدب في صدر الإسلام والعصر الأموي ، غير أن هذه الأشكال لم تكن قد أخذت بعد المصطلح الذي أطلق عليها في عصر العباسيين .

وقد هرفت طوائف من الخطباء والمتكلمين غط السجع في العصر الجاهلي ، وكان هذا السجع يختلط أحياناً بهروب من التجنيس . وكان الخطباء يبيون به في المحافل والأسواق للمفاخرة أو المناظرة أو إصلاح ذات المين بين القبائل ، أو للتذكير بآلاء الله والذهوة إلى التأمل ، أما الكهان فكانوا يموهون بهذا السجع والجناس على العامة ، زاعمين معرفة الغيب فيما يتعلق بأمور الزواج والحرب والتجارة والتضحية لمجامع الأرباب .

وقد حفظت لنا الكتب أنماطاً من سجع المتبشئين من أمثال صفراء الحميرية ، وابنة الحرس ، وحمل بن النابغة المذلي ، وحازي جهينة ، وشق ، وسطيح ، وعزى سلمة ، وزبراء الكاهنة ، وعوف بن ربيعة ، وخنافر بن النعم الحميري ، ومسلمة ، والفيظلة وسواد بن قارب النوسى ، وابن الهيثان ، والمأمور الحارثي وسجاح . وحفظت لنا كذلك ضرباً من سجع الخطباء أمثال قس بن ساعدة ، وأكثم ابن صفي ، وحاجب بن زرارة والحارث بن ظالم ، وقيس بن مسعود ، ومخالد بن جعفر ، وعلقمة بن علاتة ، وعامر بن الطفيل ، وزهير بن جنب ، والحارث بن كعب المذحجي ، وذى الإصبع العدواني ، وأبي الطمعمان الفيني^(١) .

وكانت أسجاع الكهان بعد الإسلام ماثرة بالسور نقصار بم نزل من القرآن في مكة ، كأنما رعبوا في أن يصابوا القرآن نصراً وأسلوباً ، فجاء ما قالوه حلقة ناقصة وشكلاً لا يخلو من قبح وركاكة وتشويه .

وقد تميزت هذه الأسجاع بالحمل الفصاحي تتحرى فيها

إن هذه الأسجاع لم يصح ما روى منها صحة كاملة ؛ فبعضها إن لم يكن أكثرها ، مدخول انتحل في العصور الإسلامية كتاب السير والرواة والإخباريون ، احتجاجاً لما أثر عن العرب من فصاحة وبيان وبلاغة ، أو برهاناً على ما في القرآن من تحيد وإعجاز .

يقولونه أنه سجع فهو وهم ، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعاً ، لأن ما به يكون الكلام سجعاً يختص ببعض الوجوه دون بعض ، لأن السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذي يؤدي السجع ، وليس كذلك ما اتفق مما هو في تقدير السجع من القرآن ، لأن اللفظ يقع تابعاً للمعنى^(٤٤) .

وذهب ابن الأثير في سرّ الصراحة إلى أن الأسجاع حروف متماثلة في مقاطع ، والمواصل عنه على ضربين : صرب يكون سجعاً هو ما تماثلت حروفه في المقاطع ، وصرب لا يكون سجعاً وهو ما تقابلت حروفه في المقاطع ولم تتماثل . ولا يخلو كل واحد من التماثل والتضارب من أن يأتي طبعاً سهلاً متقاداً تبعاً لها ، وقد يأتي بالصد من ذلك فيتبعه المعنى ، وهذا هو الذي يعرض الاستكراه وتحمل مؤنة الكلفة ، فإن كان من القسم الأول فهو المحمود الدال على الصراحة ، وإن كان من الثاني ، فهو مذموم ناقص . وقد عارض ابن الأثير مذهب من ينفون السجع عن القرآن ، لأنه لو كان مذموماً لما ورد في القرآن ، فإنه قد أتى منه بالكثير حتى إنه ليؤتى بالسورة جميعها مسجوعة ، كسورة الرحمن وسورة القمر وغيرها^(٤٥) .

والحق أن الباحث على هذا الإشكال ، يمثل رغبة ملحة في تنزيه القرآن عما نعته الرمان بمعاييب السجع ، وهو موقف للبلاغيين ينظره موقف طائفة من المتكلمين ، تأولوا بعض الآيات لنفي المجاز عن القرآن ، لما يطوى عنه من شبه الكذب ومغايرة حقائق الأشياء . وهكذا نرى بعض القدماء متى تصدوا للتزليل ، يروغسون إلى نفي العيب تارة وإلى نفي الكذب أخرى ، بإبطال أن يكون في القرآن سجع وبجز .

ومما يؤسف له أن هذه النتائج الصعبة لا تنضي إليها مقدماتها ، ولا تتفق مع اللغة العربية وما تجرت به من مرونة واتساع وفصل نغم في التعبير . وليس في القرآن أية واحدة تدل على أنه كلم العرب بما لا يفهمون : « لسان الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين » النحل ١٠٣ ، « وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم » إبراهيم - ٤ ، « إنا أنزلناه قرآنا عربياً لعلكم تعقلون » يوسف - ٢ ، « إنا جعلناه قرآنا عربياً لعلكم تعقلون » الرخف/٢ ، « وكذلك أوحينا إليك قرآنا عربياً » الشورى/٧ .

هذه الآيات وأمثالها تدل على أن القرآن إنما كلم العرب ولق ما كانوا يتعاطون من تشبيه ، استعارة وكتابة وبجاز وسجع وبجيس ومقابلة ، ولا معنى عندئذ لتشدد الرمان في التعبير الرفيع بين السجع والمواصل . ولو كان السجع بقية أسلوبية في ذاته ، لما تردد في القرآن .

وأما المذموم منه كل سجع يلوى المعاني ليسبكها في قلوب الألفاظ . إن التحوف على القرآن وتقديسه وتزيه إعجازه عن النقائص ، أمور أقصت بالوحدان الإسلامي روحاً من لرمس إلى

المواصل المقاطعة ؛ لأنها أصون على الحفظ ، وأنحف على الألسنة ، وأعلق بالعقول ، وألصق بالأسمدة . ومعلوم أن النبي عليه السلام نهي عنه بقوله « هذا من سجع الكهان » وفي رواية أخرى « أسجعا كسجع الكهان »^(٤٦) فجعله عتصاً بهم بمقتضى الإضافة^(٤٧) . وذكر الخاسط أن الأسباب الداعية إلى كراهة لسجع ، أن كهان العرب الذين كان أكثر أهل الجاهلية يتحاكمون إليهم ، كانوا يتكلفونها ويحكمونها ، موقع النبي عن ذلك في الحديث لقرب عهد المسلمين بالجاهلية ، فلما زالت العلة زال التحريم^(٤٨) .

إسا لا غلظك بين أيدينا نصوصاً ثرية أو شعرية أقدم مما وصل إلينا ، ولا شئت أن ثم طائفة من النثر وأخرى من الشعر لم تحفظ الرواية من أمرها شيئاً ، لا كثيراً ولا قليلاً . وهذا الذي انطوت صفحته وجهل أمره ، حرى - متى كشف عنه النقاب - أن ينير البحث عما إذا كان النثر الفني قد سبق الشعر في الظهور ؛ لأن تماثل الفواصل فيه مهد لنشأة الفاقية في الرجز الذي نما من بعد في المقطعات والفصائد الطوال .

وقد ثارت حول الفواصل القرآنية مشكلات نجدتها عند علي ابن هبسي الرمان وعبد القاهر الحرجان وأبو هلال العسكري وابن سنان والقاضي الباقلان وغيرهم ، وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم عن السجع صريح ، فكيف ينفي عنه والفرائد لا يخلو منه ؟ إن النبي ليس على جهة الإطلاق ، مما يعني أنه مفيد بسجع الكهان لما فيه من تكلف وتبؤ عن اللوح وقسدا في الطبع ، وإلا فالسجع متى انتقد إلى المعاني ، لطف موقعه ، وتلقته النفس بالقبول والإذعان .

ومذهب الرمان التفريق بين الفواصل والسجع ، وصدا لسجع عيباً والفواصل بلاغة . وقد ردّ عليه أبو هلال فقال : « . . . وكذلك جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج مخالفاً في تمكين المعنى وصفاء اللفظ ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق ؛ ألا ترى قوله عز اسمه [والعاديات ضبحاً ، فالمريرات قدحا ، فالعيريات ضبحاً ، فآثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا] قد بان عن جميع أقسامهم الجارية هذا المجرى من مثل قول الكاهن : « والساه والأرض ، والقرض والقرض ، والممر والبرص » ، ومثل هذا من السجع مذموم لما فيه من التكلف والتصف ، ولهذا قال النبي سبحانه قال به - أندي من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح يستهن ، فمثل ذلك يطل - أسجعا كسجع الكهان ؛ لأن التكلف في سجعهم ناش ، ولو كرهه لكرهه سجعاً لقال أسجعاً ثم سكنت ، وكيف يذمه ويكرهه ، وإذا سلم من التكلف وبرى من التصف لم يكن في جميع صفوف الكلام أحسن منه .

أما الباقلان فقال « ذهب أصحابنا كلهم إلى نفي السجع من القرآن ، وذكره أبو الحسن في غير موضع من كتبه ، والذي

ومنى اقتضينا تاريخ المشكلة ، وحدها نيسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية ، وما ألم بها من جدل ، ثم ما سيص هذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . إن هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، لم يدرك العرب في جاهليتهم من أمرها شيئاً ، كما يجعلنا نطعمش إلى أن هذا الفصل الجدل كان ثمة تصورات مختلفة تعرى إلى أحكام القيمة ؛ فالألفاظ في تصورات المسلمين في العصر الوسيط ، توصف بأنها طيبة متباعدة عنه للصيرورة والتغير ، أما المعاني فمملوءة ثباتاً ، لا يطرأ عليها تغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفصت هذه الاعتدات إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طفي يلوذ بدلالات الشرف والخصاسة ، وما هو عال وما هو مسفل لاصق بموحامة الطيبة وبلادة الطيبة . وعند أبي حيان التوحيدي ترديد هذه التصورات في الإشاع والمؤانسة وفي المقابسات ، غير أنه لم يأخذ هذه التصورات عن المشتغلين باللاغة ، وإنما أخذها عن أسناده أبي سليمان طاهر بن بهرام السجستاني بوصفه من المتفلسفة الذين تأثروا بالأفلاطونية المحدثة . وهذا الذي شذاه التوحيدي ، بعد عرصاً جيداً لمشكلة من مشكلات الثقافة العربية . ويكاد المذهب المجمع عليه عند المشتغلين بدلالة الترتيب ، يعتمد ثنائية أنماط السجع ، تلك التي تتأسس وفق ثنائية منطق والمعنى . والممول عليه في معيارية القيمة القوية للسجع والحناس وما ألجبه ، أن تكون المعاني هي المعضية إلى التجنيس والموصلي المسجوعة ، حتى لا يكون ما هو سليل الحرف والتوشية منكها مقعياً . أما إن كانت الألفاظ هي الغاية المرجوة ، فحري بالشاعر لو الكاتب أن يخط خط عشواء ، وألا يوانيه الطبع بحيث تسعفه سجيته وفطرته .

إن التصورات القديمة عاجلت «مخسبات البديع» ، بله الموضوعات البلاغية الأخرى ، انطلاقاً من هذه القسمة الصارمة ؛ فهذه كومة من الألفاظ ، وتلك كومة من المعاني . وكان لابد مع هذه الثنائية من البحث عن وسائط أو علامات تجعلها وجهين لعملة واحدة .

وليس شرطاً ضرورياً دخول الكلمة في نسق تعبيرى من أجل أن تتطوى على دلالة ؛ فاللفظ المفرد ، الذي يسميه ماعنة العصور الوسطى «تصوراً» ، دال على ما وضع له ، واصطلاح الجماعة اللغوية على المفردات ، هو الذي يهبها دلالاتها . وفي الحقبة الأسطورية للمعة لم يحدث هذا الفصل الذي بدأ بمثابة عزل بين اللفظ والمعنى ، وكانت الأسماء متحدة بمسمياتها ، غير أن أزمة الإنسان لما انشقت ، ووهن شعوره بالأساطير ، شاب نظريات المعرفة لفصل بين الاسم والمسمى ، وانصصة والموصوف ، ولتمييز بين الذات والموضوع بصروب من اعتبر والفصل والشعور الوصفي .

إن الكلمة مفردة ومعزلة عن السياق ، لا تخو من دلالة على التصور ، غير أن التصديق تعبير المناطقة ، يمي التصور .

أن يلود بما لا يسور النص القرآني ، ولا يحلى بلاعته الربيعة ونظمه المتلاحم ، ونسقه الأسلوبى الذى يسقى بماء واحد ، وهى في الحقيقة مخاوف وتوجسات ، استنبتت بفرتها في تربة الجدل على أبهى المشتغلين بعلم الكلام ، ولم تلبث أن امتلعت آثارها وتناحها إلى الدرس اللانغى .

والحق أن أما هلال وابن الأثير كليهما لم يتوقفا في نفى السجع عن القرآن ، بل إسمها أقرا به ولم يريا فيه ما رأى الرماني من عيب في السجع ؛ ذلك أن الأسجاع في التنزيل لم تسترقها الألفاظ ولم تستهوها ، وإنما كانت نواع للمعاني .

وهكذا نشين في تحليل القدماء للسجع والحناس ، أن الألفاظ والمعاني هي ابعث الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى بواسطته تتفاضل أنماط البديع في قيمتها الفنية . وقد ربط الجرجاني في الأسرار أشكال الزينة الأدبية بما يرام لأدلاء من المعاني ؛ ولا يختلف مذهبه عن الآخرين في التمييز بين بديع لا تفضى إليه المعنى إضفاء طبعياً ، وآخر تقود المعاني إليه . ولا يخالف عبد لقاهر في هذا لمرص عن مذهبه في تفضي المعاني ومراعاة أنساق النظم ، والتمييز بين بديع تتطلب الألفاظ تحقيقاً للمواصلة المسجوعة ، ودن أفصى إلى ركائكة العبارة وضعف الأسلوب وضحالة المعنى ، فيكون السجاع يعرض الاستكراه ، ولا يكاد يحدو من التعمل والتكلف اللذين ربما انتهايا به إلى ما يشه ضرائر لشعر التي تدن على ضعف من ملحوظ . وأما النوع الآخر فهو الذى تراعى فيه المعاني التي تنقاد إليها الألفاظ انقياداً ، لتضع اللفظة متمكنة في غير ما نبو أو قلق أو فساد في الدوق .

وقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المنفصى احتصاص هذا النحو بالقبول ، هو أن المتكلم لم يقدر المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قدده المعنى إليها ولن نجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وأخراً ، وأهدى إلى الإحساس ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل معاني على سجيته ، وتدعها تطلب لانفسها الألفاظ ، فإنها إذ تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من ابعارض إلا ما يرينها^(٢٩) . إننا نحن المعاصرين ندين ، إذا ما أخذنا في حديث النقد الأدبى ، طائفة من هذه التصورات القائمة على ثنائية الألفاظ والمعاني فنقول ، هذا شاعر لو كاتب استرقته الألفاظ ، يكرهاها حصماناً منها لتأدية المعنى ، وذلك دان له المعنى فأناء اللفظ طوعاً لا يبدى ضروراً ولا يظهر تأيلاً . إننا أمام النص الأدبى لا نواجهه ، كما واجه القدماء ، هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، ولنا بوذ كذلك أن يعيد قولهم جدعاً . لقد مرر انهماء في إطار الألفاظ والمعاني بين غمطين من البديع يتولان إلى وصمين محددين ؛ فوما أن تستدعى الألفاظ للمعاني ، وإما أن تسج المعاني الألفاظ ، وأولها يعرض الاستكراه والصعنة ، وثانيهما أخذ بسب الطبيعة الأدبية الحادبة بمعانيها أنساق الحمل ، حتى إنها لتضع السجعة فلا تجد عنها حولا ، ومنى مستبدت بها غيرها ، احتل ميزان الصياغة .

إدخاله في نسب وإضافات . وهكذا تبدو دلالة اللفظ غير المرتبط
بسياق ، قصوراً لما تواضعت عليه الجماعة ، أما النسب يوصفها
روابط وعلاقات ، فحري أن تمقد الدلالة ، لما توقعه من
تصايف بين ألفاظ يتعلنى بعضها ببعض في وضع تداخل
والدماح .

وقد حملت كتب اللغة بيان مهم يدور على ما يُسمى «الاتباع». وفي هذا السياق ذكر أبو علي الفارابي أنه يقع على ضربين. مضرب يكون فيه الثاني بمعنى الأول فيؤتى به تأكيداً ، لأن لفظه مخالف للفظ الأول ؛ وضرب فيه معنى الثاني غير معنى الأول^(٣) . والاتباع بصريه يقدم لنا ما نسميه سجعاً أو جملساً ؛ وبعبارة أخرى ، إنه يتبع جناساً أشرف سجعاً ، وسجعاً سيئاً به جناس .

وينحصر الإتياع في طوائف من الكلام ، مما يسوغ أنه بسبب السماع وليس بسبيل القياس . قال أبو عل القائل : ومن الإتياع قولهم : عطشان عطشان ، والنطيش مأخوذ من قولهم ما به نطيش أى حركة فهو عطشان قلق ، ... ويقولون شيطان ليطان ، أخذوه من قولهم لا ط حبه بقلبي أى لصق ... ويقولون غي مل ، وحيث بيت أى ينث أمور الناس فيستخرجها ، ... ويقولون خفيف فيعر أى بريح ، ويسم ويسم ، وفيبح شفيح ، مأخوذ من قولهم شقق البشر إذا عطرت خضرته بحمرة أو بصفرة ، ... ويقولون كثير بئر وهو في معناه ، وضئيل بئيل وهما بمعنى واحد والمعنى شحيح شحيح وهو الذي يتنحج إذا سئل عن الشيء للزومه ، إلى آخر ما ورد في باب الإتياع .

Y

المقابلة بين الوجه المنطقي والوجه اللغوي

إن المقال معنى بدياً بتحليل التقابل والتطابق في تراث الشعر العربي ، للتمييز بين طابعه الزخرفي الشكل ، وما يمكن أن يستند إليه من أسس أنطولوجي . صحيح أن التقابل يتحقق بلاغياً في الشعر وفي النثر الفني ، ضميراً ما مود أن نتعرفه في مجال المطلق ثم في مجال علم اللغة .

وتعني المقابلة في المنطق الأرسطي ، التقابل بين الألفاظ .
وقد حدد المنطقة للتقابل أربعة أنواع تتول إلى تقابل المتناقضين
وتقابل الصديين وتقابل المتضاميين وتقابل ما يعرف بالعدم
والسكوة .

أما تقاس التفاضل فيكون بين لفظين أحدهما ثابت والآخر
متغير يسمى عند المشتغلين بالمطلق « محصلاً معدولاً » ، نحو عالم
ولا عالم وإنسان ولا إنسان ، والأمري في تقابل التمييزين أنهما

لا يجتمعان ولا يرتفعان ؛ إذ الشيء لا يحمل عن الانقسام بواحد منها . أما تقابل التضاد فيقع بين لمطين يدلان على صفتين بينهما بون في الخلاف ، كالعالم والمحامل ، والأبيض والأسود . ويشبه تقابل التضاد تقابل التناقض في أن اللطين المتصادمين لا يصدقان معاً على شيء واحد في آن واحد . ويختلف هذا الضرب عن تقابل التناقض في أن المتصادمات يمكن أن توجد بينها متوسطات ، كالشبهة وهي لون بين الأبيض والأسود . والمتصادمان لا يصدقان معاً على شيء واحد .

ولا ينشأ تقابل التضائيف إلا بين لفظين لا يفهم معنى أحدهما إلا بالآخر ، كالأبوة والبوة ، والدكورة والأنوثة ، وهذا تقابل منه مطلق ومنه نسبي ، قابل لطروء الزيادة والنقصان . ويدور تقابل العدم والملكة على وجود صفة لو انتزعتها . ومن هذا القبيل التمثيل بالعصى والسكون والموت ومقابلاتها المائلة في البصر والحركة والحياة . والسبب في هذا التقابل واحد ، إذ متى وجد وجدت الملكة ، ومتى غاب أوجب عديمها ، كالقوة التي تدفع الشيء المتحرك ، إن وجدت وجدت الحركة ، وإن غابت حصل عدم الحركة وهو السكون (٨) .

إن الوضع الدلالي للبديع يدل على أنه بسبيل الجديد والمخترع والمستبط والمحدث على غير مثال سابق يمتدّى^(٩) . والبديع في وجدان الثقافة الإسلامية ، اسم من الأسماء الحسنى التوقيفية ؛ فأنه موصوف بأنه البديع ، أى الذى خلق على غير مثال بما فيه ويمتدّبه ؛ إذ لو كان ثمّ مثال يخلق على غرارهِ لأشعر هذا الوضع بنقص فيه كما هو مذهب المشتغلين بالجدل والكلام . ولا شك أن المطابقة والمقابلة من بين أنواع البديع ، تأثر مفهومها لدى الشعراء والكتاب والنقاد في العصر العباسي ، وهو العصر الذى ازدهرت فيه الترجمة عن التراث اليوناني ولا سيما منطق أرسطو الصوري ، بالتصورات المنطقية للتقابل بأنواعه المختلفة .

واللدلالة على التقابل وضع بينه علماء اللغة ، يمثّل فيها يعرف
« بالفاظ الأضداد » ، وهي طائفة من الألفاظ والدلالات تطلق
على الشيء أو الصفة وما يقابلها . ولا سبيل إلى معرفة الدلالة
المعينة إلا بقرائن تقوى الوجه المقصود .

ومن هذا القبيل أن العرب تصرف معنى «السهل» إلى العطشان والريان^(١٠)، وذكر ابن منظور أن النهل : الرى والعطش ، ونقل عن الجوهري وغيره أن النهل في كلام العرب العطشان ، وأنه الذى قد شرب حتى روى . قال ابن برى : وشاهدته بمعنى العطشان قولُ ابن مقبل

يقود الأوباء فيها السحوم ذبأذ الحُجُر الحاض النبالا

وشاهده عن توجيه المعنى إلى الارتواء قول النابتة .

الطاعين الطعنة يوم الوغى يتهل منها الأسد الناهل

ومن ألفاظ الأصداد ما ذكر ثعلب في مجالسه ؛ إذ نص على أن المعين صمة للهاء الحاروي السائل قل أو كثر ، وذكر في قولهم أخذ الشيء عوة ؛ أنهم يصرفون الدلالة إلى الأحذ عن طاعة أو عن تاب وكراهة ، وأشد في هذا التضاد قول كثير عزة .

فما أسلموها عوة عن مودة ولكن بعد المرهفات استغلا

ومن ألفاظ الأصداد قولهم « وشل » للهاء لو اللمع قلة وغزارة ؛ وبالكثير فسر بعضهم قول جرير بن الحنظلي :

إن الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينك ما يزال معينا^(١٢)

وفي التنزيل القرآن طائفة من ألفاظ الأصداد كالقرء والتلوك . وقد وقع بين المفسرين خلاف لتحديد الدلالة المقصودة ، راغوا فيها إلى قرائن وشواهد من الشعر ولغة العرب .

أما القرء فتحمل دلالة على طئت المرأة وطهرها . وقد فتح هذا الحمل على الوجهين باب الخلاف والاجتهاد للوقوف على معنى الآية ؛ والمطلقات يربصن بأنفسهن ثلاثة قروء ؛ وبينما ذهب الشافعي وأهل الحجاز إلى معنى الطهر ، ذهب أبو حنيفة وأهل العراق إلى معنى الطئت .

واختلفوا في التلوك الذي ورد في القرآن : « أقم الصلاة لدلوك الشمس » ، وقالوا : التلوك من قولهم : دلكت الشمس غربت ، وقبل اصفرت ومالت للغرب ، ودلكت زالت عن كبد السماء . قال الشاعر :

ما تدللك الشمس إلا خلوت منكبه
في حومة دونها الهامات والقصر

وروى جابر عن ابن عباس أن دلوك الشمس زوالها . قال ابن مسطور : ورأيت العرب يذهبون بالدلوك إلى غيب الشمس . قال الشاعر :

هذا مقام قديم زياح ذئب حتى دلكت يراح
وما بقوى دلالة العروب قول ذي الرمة :

مصايح ليست باللوات يمسودها
نجوم ولا بالأمسات الدوالك^(١٣)

ولصد في كلام العرب يحمل على المحالف والمائل . قال الليث : الصد كل شيء ضاأ شيئاً ليعليه ؛ فالسواد صد البياض ، ولليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ذهب ذلك . وذكر

ابن سيده أن ضد الشيء وضديده وضديده خلافه . وعن ثعلب وحده أن الصد المثل ؛ والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه في الخصومة ؛ وفي التنزيل « ويكونون عليهم صدًا » . قال القراء : أي حوتا . وقال ابن السكيت : حكى لنا أبو عمرو ، الصد مثل الشيء ، والصد خلافة^(١٤) .

إن لدينا حتى الآن مستويين يعبران عن بنية منطقية وأخرى لغوية ، وتعد المحاوراة التي دارت في القرن الرابع الهجري ، بين أبي بشر متى بن يونس القسائي المنطقي وأبي سعيد السيرافي السحوي ، وثيقة معبرة عن جدلية التناقل في ذلك العصر ، بين الفكر اليوناني والفكر السحوي العربي ، وفي المحاوراة - كما سجلها ورواها أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة - مسائل ومشاكل تتعلق بالمهجين ، سفت على نحو لا يغفل عن الزاوية والاستخفاف والمصادرة . ومن اللافت فيها خاتمتها التي انتهت إلى أن المنطق نحو ، وأن النحو بدوره منطق . ذلك بأن المنطق يكمل صحة البرهان والقياس والتحليل ، ويميز في هذا المجال بين الصحيح للمستوى والفاسد العقيم ، وكذا السحر ، يحدد أوضاع الإعراب لبيان ما بين الكلم من علاقات يتحقق من تحليلها فهم التركيب اللغوي والوقوف على معناه .

وكان يكفى في تلك المحاوراة ، التسليم ببداية أننا نفكر باللغة ؛ وهي بداية تجعل من النحو والمنطق وجهين خفيفة واحدة ؛ وإن اختلفت المسبل المفضية إليها . وتدور المشكلة كما طرحها السيرافي ومتى ، على جملة من تصورات القريين التاسع والعاشر ، من أهمها تأكيد أن المنطق مهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فالعرض ؛ وأن النحو مهتم بالألفاظ ، فإن اهتم بالمعنى فالعرض لا بالأصالة . على هذا النحو لم تنشأ القطيعة غير الموسوعة بين الألفاظ والمعاني في مجال النحو والمنطق فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى علوم البلاغة والنقد والجدل .

وقد طعن السوفسطائيون في حدود اللغة اليونانية إلى ألفاظ الأصداد ، وأداروها في مجادلاتهم وتعاليمهم ، إسهاراً للمتتبعين والبراعة ، وقطع الخصم بالحجة قوة وتبني على دلالتين متضادتين للفظ واحد ؛ وأما العرب فلم يكن لهذه الألفاظ عندهم دور في مث التعليم للمعلوط .

وتدل هذه الألفاظ في العربية على أن اللغة بلغت في تاريخ تطورها النفس والوجداني والاجتماعي مرحلة جعلتها تعبر بالكلمة الواحدة عن وجهين متقابلين ، واضحة الدلالة على هذا المعنى كما تحتضن الأطراف المتقابلة ، ومترسبة هذا الديقكتيك اللغوي الذي يحتضن الأطراف المتقابلة وجهات الدلالة المتجددة . وجرى بهذا التجاذب أن يتيح مروية في الانتقال من معنى إلى معنى ، سواء كان ذلك في الإبداع الأدبي ، أو فيما يتعاطى الناس من أحاديث وحوار .

لقد قطع القدماء لهذه الظاهرة ، غير أنهم لم يتخذوا منها سبباً
لتركيب أفضية وبراهين وأقضية على غرار ما كان السوفسطائيون
يصنعون . ولعلنا نقع على شيء من هذه الأغاليط عند المناقشة
المسلمين الذين لم يتخذوا هذا الصرب من التضاد بضاعة مرحلة
للكسب ، وإنما كانوا يسوقونه في كتبهم على سبيل التمثيل لفساد
القياس أو البرهان . ولعلهم كانوا يبيرون بالفاظ الأضداد فيما
يعني من خصومات ، وما يعرض من مواقف تقتضي الهجاء أو
لتصل وتيرة الدمة .

فقال ابن منظور فيما نحن بصدده ، كَجَّجَ أمه وَمَلَجَها إذا
رَضَعها ، وُلِجَ المرأة نكحها . وذكر أعرابي رجلاً فقال : ماله لِمَجِ
أمه ؟ فرفعوه إلى السلطان ، فقال : إنما قلت ملح أمه أي
رَضَعها ، فحل عنه السلطان السيل (١٠) .

٣

تحليل نفسي ووجداني لمفهوم الزينة في البديع

بما يختص السجع والجناس في أكثر الأحوال بتوفير ضروب
من الإيقاع تفسد الشكل الخارجي أكثر مما تفسد التركيب الداخلي
للنص الأدبي ، تختفي المقابلة والطباق بالالتحام بالمعنى ، إن
جاز لنا أن نهب هذه التصورات الطوبوغرافية ، غير أنها ربما اتهمنا
هذه الوجهة التي نعي بالسطح أكثر من عنايتها بالمعنى .

إننا نجاه من حلال المطابقة والمقابلة طابع المفارقة ، هل نحو
يسمح لنا بتصور الاختلاف بين التطريب الأدبي ، وتوليد المتآلف
من المتعارض والمنسجم من المتقابل . هذا الضرب من الإيقاع
المركب ، يختلف عن إيقاع السجع والجناس في بساطتها
ومباشرتها ، وربما فقد هذه القيمة فإذا هو بسبيل الزخرف
والترشيد ، شأنه شأن السجع والتجنيس .

إن التساؤل عن دلالة الزينة ، يجلبنا على الماهية والمعنى
الموضوعي للظاهرة متجلية في أفاقها المتسعة ولا بأس من
الإحالة على المعنى مأخوذاً في ظهوراته المختلفة ، ومقارنة بعضها
ببعض ، استحضاراً لعيان ماهوي ربما أفاد في تعرف البديع
الأدبي . ما دام بسبيل الزخرف والزينة .

وتصرف الدلالة المعنوية للزينة إلى معنى التجميل والتشويق
والتحسين ، ويرتد هذا المعنى في الاستعمال اللغوي ، الشائع
منه والمتعمق ، فإبرأة تترس ، والرجل يتحمل ويتوق ، والصالح
في الحرمة يربى لعمه أولعيره لرتكاسها ، والمذنب والعواصم تزين
شوارعها وميادنها بالتمائيل والأصواء والخصرة الزاهية . وفي
استريل تزين حياء الدنيا بالأموال والأولاد ، ويرين الشيطان
سوء الاعزاز وتزين قلوب المؤمنين بالصوت

إن الزينة على هذا النحو تتعلق بموضوع ما ، وتحيل على من
يتزين كويرين إحالة ملينة بالقصد . وليس الموضوع الذي تزينه
خلوياً عنا بالضرورة ، فحين أنعنا ندو موضوعاً للزينة في
بعض الأحيان ، ولا يتطوى الموضوع بالضرورة على قبح
ما نرغب في إخفاء معالنه ، لأنه ربما تضمن قيمة حمالية نرغب في
إبراز معالنها .

والزينة أمر لاحق يعرض ويعبر ، إنه مصاب من خارج
للطبيعة التي نقصدها ، غير أنها حيناً تتحقق كتكمع بالموضوع .
والسألة من بعد خاصة بما نسميه التمنن والبراعة ، ذلك أن من
الزينة ما يبدو وكأنه بضعة من الطبيعة ذاتها ، ومما ما يظهر نادراً
غير مستقر في موضعه الملائم ، لفساد في الذوق أو الطبع أو الخس
الجمالي . وهي عندئذ ناتجة لا تراوغ ، ففى المراوغة المثقنة تخفى
الزينة طبيعتها المصنوعة ، لتتحول إلى صرب من إيهام
بالطبيعي والإيجاء بما هو غفل وحام .

إن ما نتخذه للزينة ليس دائماً ذا طبيعة جامدة ، كماطرز من
الثياب ، والتمين من قس المعادن والأحجار ، وذلك أن الطبيعي
الحى يتخذ كذلك للزينة ، كالزهر ونبات الظل والطير
والأسمك الملونة . وهذا كله مؤذن بأن الزينة تكتسب دلالتها
من الجماد والحى ، ونستمد قيمتها من الطبيعي وغير الطبيعي .

إن الرغبة في التزين والتجميل ، تتكشف عند الوصف في
مستويات متفاوتة ، تفوت الصارح الراجح والمهادى الساجى ،
وتختلف اختلاف المتأخر الناشز والمنسجم المتآلف ، ويسر
الفصد في الوصف الطواهي للزينة ، عن إحالة عن الشعور .
والزينة ذاتها أسلوب متفاوت ، والإحالة فيها على القصد ، تتخذ
شكل شعور وصفي . إنها تقتضى ، سواء كانت بسبيل التقى
والصاعى والموضوعات المحسوسة ، أو كانت بسبيل البديع في
الأدب وفن القول ، ضرباً من العلو والتجاوز ، يتخذه الوعي
مؤسداً قيمة الزينة في شكل سقى من العلاقات المتبادلة بين
الوعي الذى يصفى القيمة ، والموضوع الذى يرين على هذا
الحو أوداك .

ومن اللبس تصور الزينة موقوفة على الوجه التقنى ، ذلك أنها
تتجل أيضاً في السلوك الأخلاقى والمواقف الاجتماعية والأحوال
النفسية . إننا قد مرين لأنفسنا لو لغيرنا أن ننتهك إلزاماً أخلاقياً
أو قاعدة قانونية ، وقد نجعل بالقدر ذاته الحق والخير ، غير أن
تزيين مالا يتمتع إلا فى حنة العواية ، يبدو بمثابة تسويل
وترغيب - فى - ، وكأننا نعلن بهذا التجميل للمقبح من لعمل
والسلوك ، عن عظة مسترة وانتهاج حتمى بالرديلة التي نصنعها
في سياق انتهاك وإباحة وتجاوز للمحظور ، أما تزيين العفوية -
وإن كانت حيلة فى ذاتها - فليانه يضم إلى - الترغيب فى -
الترغيب - عن -

ويكشف هذا الولع بالبديع عن فصل اهتمام بالشكل ، وحرص على زحرفته بضروب من الزينة ، منها الملتهب المتأجج ، والصاحب الراقع ، والدائق الرقيق ، والهادئ الساجي .

إن شعورنا ونحن نشاهد قطعة مية مفرقة في الزخرف ، يشبه شعورنا ونحن نقرأ القصائد التي توخى الشعراء فيها صياغة البديع . وشعورنا في الوضعين يبدو بمثابة من يتأمل ضروباً من المهارة والحدق والإتقان . وقد تدعو المهارة إلى الإعجاب ، ولكنها لا تثير الدهشة من الصور التي يبدعها خيال موهوب .

إن الموضوع ذاته في سياق البديع ، يمارس لعبة الاحتماء والظهور . وفي هذا السياق تبدو أنواعه المختلفة بمثابة جشططات أساسية وأرضية للصيغة . وفي البديع المفرد يبدو التزيين والزخرف ، الأرضية والصيغة معاً ، مما يفضي بالمشاهد أو القارئ إلى حشد نوع من تأمل البراعة والحدق والتعمية . وذلك أننا عندما نكذ الفهم اللغوي للصنعة البديعية التي لا تحلو من خرابة ومخاتلة ، نلقتنا بدياً تحويرات لزينة ، فننصرف عن المصمون إلى الشكل ، ونتابع بشغف التقيد البديعي كيبا نرده إلى بساطته الأولى . وحرى بهذا التزيين أن يكر بنا ويثر بها لذة فستريحية واهنة ، ونحن نتأمل مهارة الشاعر وحدقه وصنعة وهو يفك الألغاز ويعيد تركيبها ، ويقابل بين ويصحبهم ويحرفهم ويرفوها ، حل فرار التبديل والتوافق الرياضية .

إن للزينة أساليب وسبلاً ترتبط بالدوق الفردي الخاص والاجتماعي العام ، متجلباً في مجموعة من الأنماط والتقاليد ، ولها من هذه الوجهة مراحل زمنية وأطوار تاريخية تختلف باختلاف العصور والأجناس والشعوب .

ويبدأ في الأغلب نمط الزينة فردياً ، ثم لا يلبث بواسطة التقليد والعدوى والمؤسسات الاجتماعية كالأسدية والمحافل والندوات وأجهزة الإعلام ، أن يتبها له مستوى عام ، بحيث يحقق هذا الأسلوب أو ذاك ذيوياً سريعاً لمجموعة من الأنماط التي تأخذ وضع محدد وإجماع عام . وعلى هذا النحو لا يحقق الأديب في أكثر الأحيان شعوراً وضميراً يراجع من خلاله الإبداع لحي ، كما يحدث انقطاعاً مبالغاً لسلسلة التقليد الآلي . وربما يلجأ النوق العام في سياق الزينة إلى إحياء أساليب قديمة . ولا يختلف الأدب في ذلك عن الأرياء والأصباغ وطرز الأثاث والبناء ، فلكل عصر وجيل ذوق وأمط من القيم .

لقد أطلق القدماء والمحدثون مصطلح «المحسنات البديعية» على طائفة من الأساليب التي تعتمد الزخرف والتوشية والتزيين ، ووصف القدماء والمحدثون بعض الشعراء بالصنعة ، ليميزو بينهم وبين شعراء الطبع والدياجية ؛ وهو تمييز يأخذ في الحسبان ، الاحتشاد للبديع بأنواعه المختلفة . أما فيها عدا هذا

ولئن قدم لنا التحليل النفسي عند العربيين مجموعة من الدوافع المتباينة ، كالرجسية والرغبة الأسرية في الاستعراض ، والنظارية وما أشبه ، لقد يأت عاجزاً عن تأسيس البيان للماهوى وغير قادر على استكناه المعنى الموضوعي للزينة .

إن التزيين وإن كان يضاف على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، فإنه في الوقت ذاته لا يفرغ الموضوع من طبيعته تماماً . إنه يعطى جرثا الطبيعة الجوهرية للشيء ليظهرها في سياق محتف . إنه حجب لكشف وتعطية لإظهار ، وهو بعد يتراوح بين الإتقان والتألف ، والمعالجة والتأمر .

إن الملاحظة المباشرة للموضوع الذي نقصده بالزينة ، تجعلنا نثير فيه بين الأصل في ضرورته ، والزائد في طروته وعرضيته ، مما يسمح للشعور أن ينحى هذا لدى ألحق بالطبيعة . وفي الرينة عرابة وتقنية تجميلية ورغبة في التجاوز ، تتمثل في أن يكون الموضوع مطابقاً وغير مطابق لطبيعته في آن واحد . والتجاوز مسلك يقتضى ما منه التجاوز وما إليه التجاوز .

إن الزينة البديعية في الأدب غير مبنية الصلة بالفنون العربية الإسلامية ، فهذه الفنون سواء في طابعها الجمالي الخالص أو طابعها النفعي ، يكشف قدر منها عن ولع بالزخرفة التي استمدت من أشكال مجريدية ، كالأسطح المقطوعة والدوائر المتداخلة ، أو أشكال محسوسة كسورق البساتين ، وتغلغل هذا الشغف بالزخرف والزينة في الموسيقى التي اعتمدت تكرار الوحدة في الإيقاع ، أكثر من اعتمادها على توليد التألف من اللحون المتقابلة . وتكاد الصنعة البديعية على هذا النحو تكون عنصراً مميزاً لكثير من منجزات التشكيل والمعمار والموسيقى وفنون القول . ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة في النثر وفن الأرابيسك من شبه لا ينكر ، ففي كليهما إهابة بالتمائل وتكرار الوحدة . غير أن تكرار الوحدة في الفواصل مرن متسع مرونة اللغة واتساع العاطفها . وعلى هذا النحو ذاته يماثل التجنيس في الشعر والنثر ، متى أحدنا في الحسبان أنواعه المتعددة ، كالتيام والمرمو والمصحف والمحرّف والمقلوب والملفق ، ما نلاحظه في الفنون العربية الإسلامية من تقليد وتنويع للوحدات الزخرفية .

على هذا النحو يتسع مفهوم الزينة البديعية ليشمل ما أفرزته الثقافة العربية من فنون في العصر العباسي وما تلاه من عصور . وهي زينة لم نكد نحس بها لا في العصر الجاهلي ولا في صدر الإسلام والعصر الأموي . وقد بلغ الإحراق في الرينة والولع بالزخرف والتوشية شأواً بعيداً في عصور التدهور الثقافي والانحطاط الأدبي ، حتى كان التفنن في البديع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

الحسبان ، فإن القدماء عثوا الشعر كله ضرباً من صناعة الكلام ، يشهد لذلك ما أدلوه في معجمهم التقى من ألفاظ تحيل على جملة من الفنون التقنية ، كصياغة الذهب والفضة ، ونسج البرود ، وصنع الثياب وتنظيم العقود .

ولهذه النظرة مسوعات تتول إلى الترف والرفاهة ، وما عرفة الناس من صناعات وحرف في العصر العباسي ، وهو العصر الذي شهد صنعة البديع ، والاتجاه بالأدب لدى طوائف من شعراء والكتاب ، إلى الزخرف والزينة والتحسين .

وما يضاف إلى هذه الاعتبارات ، استكاف المشتغلين بالنقد والدرس للبلاغي ، من وصف الشاعر أو الكاتب بالخلق والإبداع ، لما يثيره هذا الوصف من أزمنة ذهنية ، إذ الإبداع بوصفه اختق على غير مثال يحتذى ، صفة للوجود القديم واسم من أسماء الله ، غير أن هذا التخرج الجدلي ، لم يجمع بعض المتفلسفة من المسلمين ، من أن يطلقوا على الله اسم الصانع ، محتذيين في هذه التسمية الديورجوس الأفلاطوني .

وربما كان الإغراق في الصنعة الزخرفية والزينة البديعة ، قريباً لما أصاب العصر العباسي الذي شهد هذه الظاهرة من الأساليب النذخ والترف والمذمة . ذلك أن مما يجمع بين المطلق ، نمط البديع في الأدب ونمط الرفاهة في العيش ، أي كليهما يستعمل لتصرف العائض عن الحاجة الأساسية في الأدب وفي أسلوب الحياة .

لقد انحرف بعض الشعراء والكتاب في البديع فأكرموا أنفسهم بما لا يلزم ، وفرضوا على أنفسهم قيوداً كانوا في حق عنها . وفكرة القيد هذه ليست بمنزلة عن الصنعة البديعة ، ذلك أن كتاب لبديع وشعرهم وضعوا أنفسهم في هذه القيود باختيار حر ، كأنما رغبوا في استعراض إمكان الإبداع من خلال ما يكبل ويقيد .

وشأن بين حركة حرة مرنة مطلقة ، وأخرى مقبولة مصفدة ، غير أنها لا تخلو من كنف عن ضرب من البراعة في إبداع مشروط بلزوم مالا يلزم ووجوب مالا يجب . إن العاية من القيد ، الاتجاه إلى نوع من التكييل الذي لا يتيح الحركة إلا في أصيق الحدود ، إنها حركة محاصرة تعبر عما يكف ويلزم باتجاهات محددة . وفي الأدب الذي يعول على الزينة البديعية يتحد القيد والمقيد ، فالأدب بقرن نفسه في أصعد يحكم صنعها ، محكم هي الأخرى الدائرة وبصيفها ، وهكذا يبدو الالتزام بطرز الرينة لبديعة كاشعاً عن حرية اللا حرية ، إنه بتعبير استعاري ، أن يرفض الشاعر وهو مقلد بخيوط من حرير . والزينة من بعد اختيار لصورة فارغة تفرصها في عصر من العصور أعاط النوق لشي

إن البديع نمط يتسع ليشمل الفنون كلها متى استحوذ عليها هذا الطامع . ويتيح لنا هذا التصور أن نتحدث عن وحدات بديعية في المعمار والتشكيل والموسيقى ، به تحدثت عن أسلوب بديعي لمجموعة من القيم والسلوك والمواقف . ولكن ألا يحق لنا ونحن نحلل البديع بمهوميه العام والخاص ، أن نتساءل عما إذا كان مسلك التزيين يتطوى على وجه إيجابية ؟

ليكن البديع على هذا النحو لو ذلك ، ليكن قصداً إلى التحسين ورغبة في التجميل ، وشغفاً بالزخرف والتزيين ، وولعاً بلزوم مالا يلزم ، واختياراً للعب المقيد ، والدخول في قوالب محكمة وأنماط صارمة ، أفليس يكشف برغم هذه الاعتبارات كلها عن ضروب من الإغراء بصرف الانتباه ، والانحراف بالتأمل عن المضمون إلى صلب الأشكال ؟

لقد درج كثير من الناس بحكم عادات فكرية وقيم موروثة ، على الزرابة بالشكل والتهوين من أمره ، لأنه صائر متغير قابل للندور والتهامت ، مع أن لشكل قيمة معطاة في تجليه ، وانتظام داخلياً وبنية تتأثر بالحذف والإضافة .

إن لوحدة الشكل بتعبير الجشططين صيغة ومخططاً خارجياً وانتظاماً^(١٦) . ولا يخلو الأسلوب البديهي - مهما تكن قيمة الزينة - من صيغة تثير الاهتمام . إننا نميز فحسب ، بين البديع عندما يكون أسلوباً مقصوداً لذاته ، وبين هذه الرينة نفسها عندما تلتحم بالمضمون .

ومن اللافت في التحليل الجمالي أن المعنيين بالإستطيف كثيراً ما يجيلون في تعرف قيمة الزخرف والريانة إلى طرز الأبنية ، وقبلها يجيلون على فنون القول . وقد ذهب جورج سانتاينا G. San- taina في وصف العلاقة بين الشكل أو الصيغة والزخرف العرضي ، إلى أن جمال الشكل هو آخر شيء يبدى به إعجابنا ، سواء كان ذلك في الموضوعات الطبيعية أو غير الطبيعية . غير أن الإعجاب بجمال الأشكال ليس بالأمر اليسير ، لأنه يقتضى منا لنستمع به وقتاً وتدريباً كافيين ، أن يكون إدراكنا الحسى على درجة عالية من الصحة والإحكام . واللذة الجمالية انتى تمتع بها أنفسنا ونحن شاهد الفنون التشكيلية ، إنما تبدأ بالمرمرية والزخرف العارض . إنها لذة تكس في الشعور بشراء المادة ووفرة الزينة وتنوعها ، أكثر مما تكمن في الشكل ذاته .

ويميز سانتاينا في سياق الأعمال الفنية بين مصدرين مستقلين يولدان التأثير ، يشول أولهما إلى الأشكال ذوات الطابع التقني ، وهي الأشكال التي يتولد منها الطراز على نحو شامل ، وذلك عندما مرفع الشكل إلى مستوى مثالي بتأكيد سماته الجوهرية التي تمتع اللذة فيها . وأما المصدر الثاني فيتمثل في جمال الزخرف والريانة ، عندما يستق من إثارة الحواس ، أو إثارة خيال بواسطة

قأبدلوا مكان «سوية» و«جمعة» ؛ لأنها أليق في المقابلة . وانكر الأصمعي قول ذي الرمة :

ألا يا أسلمي يا دارمي على الليل
ولا زال منهلاً بجمرها لك القطر

وقالوا : الجيد في هذا المعنى قول طرفة :

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرَ مُقْبِدِهَا صَوْبُ الرِّيحِ وَدِيَّةُ نَهْمِي

وبما عده المرزبان من قبيل التناقض قول ابن نواس يصف الخمر :

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَفَا مِنْ عِبَابِهَا نَفَارِقُ شَيْبٍ فِي سَوَادِ هَذَارِ
تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَرَى عَنْ لَدِيهَا تَفَرَّى لَيْلٍ عَنْ بِيَاضِ نَهَارِ

ذلك أنه شبه الحجاب بالشيب وهو جائز ، لأن احجاب يشبه الشيب في البياض وحده لا في شيء آخر غيره ، والحجاب الذي جعله في البيت الثاني كالليل هو الذي في البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار ، هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار . وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من العذر ، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أبيض وأسود إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى كل واحد من الطرفين اللذين هو وسط بينهما ، وليس فيها قال أبو نواس حال توجب انصراف ما قاله إلى هذه الجهة .

وكثيرا ما كان الشعراء يتناشدون على سبيل المحاجة التي ربما أخذت شكل البحث المنطقي في استواء القول أو الوقوع في التناقض . روى عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبي نواس : كيف يستوى قولك :

ذكر الصُّبُوحِ بِسُخْرَةِ فَارَسَاحَا
وَأَمَلُهُ دِيكَ الصَّبَاحِ صَبَاحَا

وكيف يكون ارتياح وملل ؟ فقال أبو نواس : هذا لا عيب فيه ولكن ما معنى قولك ؟

عاصي الغرام لراح غير مُفْنَدٍ
وأقام بين حزيمة وتجلد

وهذه ماقضة لأنك جعلته رائحا مقبلا^(٢٨) .

وتدل هذه الآراء على تأثر الذوق القديم بشيء من مباحث المنطق . ولا تريب على الشعراء في بعض ما عيب عليهم ؛ فالشعر منطلق متميز مؤسس بمصلح الوعي التحليل على التأليف بين الأصداد والجمع بين المتقابلات ، على نحو يجمعه يد عن قانون الهوية وعدم التناقض .

اللون ، أو بالسرف والتسوع ورقة العاصيل وعمتها .

إن الحضور العمل للرخرف يجذب التأمل ، ويسعنا الانتباه للموضوع كليا ثبت شكله في الدهن . وتمثل العاية من تنوع الزخارف في تأكيد الماهية الإستيقية للشكل ، ورفعه إلى مستوى مثاله بأن تضيف إليه استعارات عرضية تتألف مع الاستمتاع الأساسي بخطوط البنية .

إن لدى بعض الفنانين ولوفاً بالزينة واقتسافاً بالتفكير في السنية ، لأنها هي التي تبرز فوقها الزخارف على نحو مرضي ، أما الفنانون الذين يفصحون عن ذوق متمزج ، فيهيئون بالزخرف لتأكيد الخطوط الأساسية ، أو لإخماد العناصر المتنافرة . وهكذا نجد أنفسنا نتذبذب بين بواضت زخرفية وأخرى بسوية^(١٧)

٤

المقابلة والمطابقة

بين الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي

سبق أن أشرنا إلى وحدات تدخل في تركيب هذا النسق البدعي ، وتعرفنا الوجه المنطقي والوجه اللغوي وحرى بها أن يسديا إلى الوجه البلاغي ، كليا تميز بين مستويين للمقابلة يتولان إلى الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي . ولم يغفلن القدماء لهذا التمايز ، ووجدوا غوتهم في التحدث عن فساد المقابلات من جهة التناقض ، وهما يظن أنه طلاق وهو داخل في الجناس ، وأفاضوا في بيان التكافؤ والفرق بينه وبين المطابقة ، وفيها يظن من الطباق وليس داخلا فيه ، وفي المقابلة التي تنحل إلى الموازنة ، وفي أخاليط التقابل التي وقع فيها الشعراء ، والتكلف الذي يقضى إلى الاستهجان ، وهو الخاطر الذي هو داعية لاستحسان .

وقد حشد المرزبان طائفة من المقابلات العاسدة التي أنكرها الرواة والنقاد ، ومنها قول زهير :

حتى السديار التي لم يَمُتْهَا الْجِسْمُ
بلى وغيرها الأزواج والسديس

وهو منكر من جهة التناقض ، لأنه نفى في أول البيت تغير الديار بقدم عهدها ، ثم أوجب ذلك في آخره . ومن فساد المقابلات أن يصح الشاعر معنى يريد أن يقابله بأحرإما على جهة المرافقة أو المحاكمة ، فيكون أحد المعين لا يجاليف الآخر ولا يوافقه . ولنعُدول عن هذا العيب غير الرواة قول امرئ القيس :

فلو أنها نفس تموت سوية ولكنها نفس تساقط أنفا

إن العاريء يشعر بأن بعض القدماء كانوا ينظرون في طائفة من الشعر الذي يعتمد المقابلة ، نظر المنطقي في القصايا ، صحة وكذبها ، تبعاً لمقولات معينة ، وهو نظر مبنى على خلف في قياس منطق الخيال على منطق العقل .

واقضى الأمر أن تأخذ طائفة أخرى سبيل الاحتجاج للشعراء تبرة لهم من وهم المناقضة .

قال الأعلام الشتمري محتجاً لبيت زهير : المعنى أن بعضها عفا وبعضها لم يعف رسمه

وقال العكبري : قال أصحاب المعاني : قد يفعل الشاعر مثل هذا في التشبيب خاصة ، ليدل به على ولجه وشغفه عن تقويم خطبه ، وعن هذا يحمل قول زهير^(١٩) .

ونكائى هذه الاحتجاجات من ناحية الدلالة معنى المؤاخذه ، إذ يدور كلاهما على تصور الشعر بمعزل عن المفارقة . ولا ريب أنه تصور صادر أصحابه على ما فتحه بعض الشعراء المولدين من سبل إلى المعامرة والخروج على الموروث من الأساليب والصور ، وعلى ما أخذ الأسلاف أنفسهم به في سياق التجربة الشعرية .

ولا يخفى ما في هذا الخجاج من تحمل بعيد عن روح النسق التمييزي في الشعر ، وما ينطوي عليه من خيال يتسج الأطراف المتقابلة ، وما يستند إليه أحياناً من إهابة بالأعماط الشعرية الموروثة ، كالدعاء للدار العامة أن يسقيها الرزق المارك ، وهو دعاء لهم الأصمعي منه أن ذا الرمة إنما أولاد ضد الدار بكثرة المنهل من المطر ، فدفع هذا القول منه دعاء لها بالسلامة من الآفات .

أما ابن رشيق فمنحبه أن المطابقة جمع بين الضدين ، وخالف عن هذا المذهب قدامة لأنه عدّه بمثابة تكافؤ ، وتابعه على رأيه النحاس .

وللمطابقة معنى لغوي أخذ أصحاب البديع فتحول عندهم إلى معنى اصطلاحى . وقد ذكر ابن رشيق أقراء نسبها للخليل والأصمعي والرماني وقدامة .

قال الخليل : المطابقة الجمع بين شيئين على جنس واحد ، وقال الأصمعي : أصل المطابقة لغوياً وضع الرجل في موضع اليد في مشى ذوات الأربع ، وأُشْد للباينة الخعدى :

وخيل يطابقن بالمدارحين
طباق الكلاب يطان المراسا

ومثل الأصمعي للمطابقة بقول زهير :

ليث يمشر بصطاد الرجال إذا
ما الليث كذب عن أقرانه صدقا

واختار الأحفش قول ابن الربير الأسدي .

رمى الحيدشان نسوة آل حرب
بمقدار سمن له سواد
فرد شموههن السود بيضا
وردة وجوههن البيض سودا

وقال الرماني : المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان ومن غجاج المطابقة قول القرآن «وما يستوى الأعمى والبصير ، ولا الظلمات ولا النور ، ولا الظل ولا الخور ، وما يستوى الأحياء ولا الأموات» . وعن ابن المعتز من الطباق قول القرآن الكريم «ولكم في القصاص حياة» لأن معناه القتل أفضى للقتل ، فصار القتل سب الحياة .

وأشار ابن رشيق إلى أن الجرجاني كان يستغرب الطباق ويستلطفه في قول أبي تمام :

مها السوحش إلا أن هاتنا أوانس
فنا الخط إلا أن تلك فوابل

ودلك لمطابقته هاتنا وتلك ، وإحداهما للحاصر والأخرى للمعائب . وهذا القول عن ابن رشيق ليس بمحقق ، لأنها أدتا إشارة للقريب والبعيد . وما يساق على هذا الخلد قول المتنبي يذكر خيل العدو الزاحف للحرب :

ضربن إلينا بالسياط جهالة
فلم تعارفنا ضربين هاتنا
ومن أنواع الطباق قول هذبة بن عشم :

فإن تقتلونا في الحديد فإتنا
قتلنا أحاكم مطلقاً لم يكبل

لأن قوله في الحديد ضد قوله مطلقاً لم يكبل ، وإن لم يأت على متعارف المضادة . وكذلك قول الشاعر :

فإن يك أنفى زال هنى جأله
فما حشبي في الصالحين بأجدها

وما عى ابن رشيق ببيان ، احتلاط التحيس والمطابقة فيما يعرف بالعاط الأصداد ، وقد أشرنا إليه في موضع من مقال ومن هذا القبيل قولهم «حلل» بمعنى صغير وعظيم ، دون بطله مطابقة وإن كان ظاهره تحميساً ، وكذلك «الحون» يطلق عن الأبيض والأسود وكذلك إن دخل النوى ، . . . كقول البحرى .

يقيص لي من حيث لا أعلم الهوى
ويشبرى إلى الشوق من حيث أعلم

فهذا مجانس في ظاهره ، وهو في باطنه مطابق ، لأن قوله لا أعلم كقوله أجهل

يستقران في نهاية الأمر بضربة لازمة وخطعة مباغتة في وكر مصير
عقوم^(٢١).

لقد كان البديع - كما يقول صاحب الوساطة - يقع في خلال
قصائد العرب ، ويتمن لها في البيت بعد البيت على غير نمط
وقصد ، فلما أفصى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك
الآبيات من الغرابة والخس ، وقميرها عن أحوتها في الرشاقة
واللطف ، تكلّموا الاحتذاء عليها فسموه البديع ، فمن عمن
ومسى ، وعمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط .

وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكانن تعمص ، وربما
التبست بها أشياء لا تتميز إلا للطر الشاقب والذهي
اللطيف ومن أشهر أقسام المطابقة عند مؤلف الوساطة
ما جرى مجرى قول دهل الخزاعي :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه ليكي

وقول مسلم بن الوليد :

مُتَتَبِّرٌ يَكِي حلي بمنى ورأسه يضحك فيه المشيب

وقول ابن تمام :

وتنظري حبيب الركب تنصها يحيى القريض إلى تحت المائل^(٢٢)

وتنبه هذه الآراء أن القدماء من شعراء الجاهلية والعصر
الأموي ، لم يعرفوا سبل التنوّق في الشعر ، ولم يسلكوا بالزينة
طريق الإغراء المذاهبة إلى التكلف والتعميل ، وإنما كان بمن لهم
شيء منه ، فيض الخاطر وعفو السانح ، فلما أفصى الشعر إلى
العصر العباسي ، وصار البديع غطاءً يحندى وأسلوباً يقتدى كخط
فنياً يحاكي ، أغرق شعراء الصنعة فيه إغراقاً لم يبالوا معه أحياناً
بالتباس الصيغة وغموض العبارة ، والخروج إلى التكلف ،
والوقوع في الاستكراء .

وقد ذكر الأمدى في الموازنة وهو ينقل آراء أبي عبد الله محمد بن
داود الجراح في كتاب الورقة ، وابن المعتز في الكتاب الذي جرده
لذكر البديع ، أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، وأن أب
تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتجبر فيه ، كأنهم يريدون
إسرافه في طلب الطباق والتجيس والاستمارات ، حتى صار
كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع
الكذب والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يعرف إلا بالظن
والحدس . وعلل الأمدى شعف أبي تمام بالطباق ، وردّه إلى أنه
رأى الطباق في أشعار العرب وهو أكثر وأوحد في كلامها من
التجيس . والطباق عند الأمدى مقابلة الحرف بصدّه أو
ما يقارب الضد ، وإنما قيل مطابقة لمساواة أحد القسمين صاحبه
وإن تضادا أو اختلافاً في المعنى^(٢٣) .

ومما طاهره تجسس وباطنه طباق الوعد والوعيد في قول عامر بن
البحري :

وإنّ إنّ لوعدته أو وعدته
لخلف إيمادي ومنجز مؤهدي
ومن اختبارات ابن رشي للمقابلة والمطابقة قول الناعمة
الحمدي :

بقى تمّ فيه ما يسرّ صديقه
على أن فيه ما يسوء الأعداء
وقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي :

ويبقى بعد حلم القوم حلمي
ويبقى قبل زاد القوم زادي

وقول امرئ القيس :

كأن قلوب السطير رطباً وباباً
لدى وكرها العنّاب والخش البالي

فقابل الرطب أولاً بالعنّاب مقدماً ، وقابل الياس ناباً
بالخشف نالياً ، ومثل هذا الشعر عند ابن رشي يجمع إلى طرافة
المقابلة دقة التقسيم ، وكلها تتوفر حظ الشعر من المقابلة بين
التقسيم والطباق ، كان أمدى لزيادة مزيمته وحسن مهارته ولطافة
موقعه^(٢٤) .

عن هذا المحرّم يلتفت ابن رشي في بيت امرئ القيس إلا
للمرية واللطافة التي أفصى إليها الجمع بين الطباق والتقسيم
الدقيق ، وكيف أنه قابل بين الأول والمقدم والثاني والثالث .

وكان مثار إعجابه وتقديره يرد إلى ما يشبه الأحكام
الهندسي ، وهو إحكام حجب عنه أنطولوجية هذا التقابل الثري
الذي لا سبيل إلى رفعه أو تجاوزه .

إن الصورة في بيت امرئ القيس تجلو أمامنا قوة هذه المقاب
وتجنيها المرن في الأصالي ، وسطوتها وانفصاضها المباغت ،
وتصعنا بالمثل أمام وجه بحر من الحياة ، لري غريزة الحى في
المزاحمة والصراع طياً لبقاء إنسا بإزاء صرب من طيران
لمراوغة والختل ، تكتسب في سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل
وشراسة المخبط المنتفخ ، معانيها من طيران آخر يبدو إذا
ما قيس بالأول وأما قصير المدى .

وكان القلوب المتزعة التي مائل بعضها العنّاب في طرافته
وغضبه وحمرته القافية ، وشاكل بعضها الآخر الخش في تشنه
وتغضنه وبهوسه ، إيدان بمستوى رمى لهذا التقابل الذي
يحتضن الوجود ، ويعبر عن الحياة متجلية في شرح الشباب وورقه
وغبطته ، تجليها في حجز الكبير ووهن الهرم . وكيف أنها

ومما يظهر القول مجوانية الطبق ومساوية التقاس في ذلك الشعر ، قول امرئ القيس يصف فرسه :

مكرّ مفرّ مقبل مدبر مسمأ
كجلمود صخر حطّ الليل من عل

وقوله يصف محبوبته

ألم ترياى كلّها جنت طارقاً وجدت بها طيباً وإن لم تطيب

وقول النابغة مبرراً عن ثقل الزمان ورحلاته ، ومصوراً حزنه الذى لا يريم :

وصدر أراح الليل عازب فيه
تضاعف فيه الحزن عن كل جانب

ولو أننا قورنا هذه الآيات بالمعيار الذى سبق أن احتكم إليه مسلم بن الوليد وأبو نواس ، لانتبهنا إلى أن فيها إحانة في المقابلة ، وفساداً في المطابقة ، وعدم استواء في جهات التصاد ولسنا بحكم المنهج الذى تتبعه ، منتهين إلى هذه الأحكام ، بل فيها من خلل في قياس التقابل الشعري عن التقابل المنطقي الصوري . وجدير بهذه النظرة المنطقية أن تفسد المطابقة بهذه الشعر بشكل عام .

إننا بتحكيم هذه النظرة الضيقة ، فنكر على امرئ القيس أن يكون فرسه مقبلاً مدبراً في آن واحد ؛ فثبت لأن الكرّ والفرّ حركتان متضادتان تعاقبتا على موضوع واحد في زمن واحد ، ومعلوم أن الضدين لا يصدقان في وضع معية . وسكر عليه أن تكون لمحبوبته رائحة تتصوع وطيب يسطع ، وإن لم نسمع جسدها وثيابها بالطيوب ، وذلك لأنه أوجب صفة وبهاها ، وننكر على النابغة أن يكون أهمّ هائباً حاصراً ، ومسرّحاً في قضاء الكون مقبياً في حبة القلب وكوامن الصدر لا يبدى حراك .

إن القارىء ليدرك دوغماً عسراً ، استحالة النظر في التقابل الشعري على هذا النحو من الردة إلى أحكام المطلق ؛ وإنما السبيل إلى استنطاق هذا الخلل ، أن نلوه بمنطق لشعر داته ، معترين بأنه مطلق وجدان يسج المتبادلات ، ويسمح لها بأن تتألف وتتوحد ، غير مكترث بالهوية وعدم التناقض . إنه بتعبير لا يحلو من التناقض ، يصح مطلق للا مطلق ، وبه صروب من الحمل الشعري موضوعية في مساق لفارقة التي تدمش وتباغت . ولا عرو أن أقصى ابتداع المحتوى في هذا الشعر ، سواء كان صورة أو عاطفة أو فكرة مجردة ، إلى ابتداع التعبير ونسق الصياغة .

أما امرئ القيس فصور فرساً لا تتعقل وجوده ، لا شيء إلا لأنه لا يقع في مجال الإدراك الحسى المشترك ؛ ولو أنه استعنى عن قوله ومعناه ، ومحال أن تكون من الحشو والمصنوع الشعري ، لأنكى أن تناول الصورة ، ونحن لاستقامة التصاد بأن العرس

ودهب ابن خلدون مذهباً آخر فعّد بشاراً رأس الصعة ، وعدّ ابن المعتز الشاعر الذى به ختم السديع . قال صاحب مقلمة : . وقد تعددت أصناف هذه الصعة عند أهلها ، واحتلت اصطلاحاتهم في ألقابها . وكثير منهم يجعلها مندرجة في البلاغة ، على أنها عبرة ملحة في الإفادة ، وأنها هي التي تعطى التحسين والرواق . وأما المتقدمون من أهل السديع فهي عندهم خارجة عن البلاغة ؛ ولذلك يذكرونها في العيون الأدبية التي لا موضوع لها . وهو رأى ابن رشيق وأديبها لأندلس .

ودكروا في استعمال هذه الصنعة شروطاً ؛ منها أن تقع من غير تكلف ولا اكتراث فيما يقصد منها . وأما العفو فلا كلام فيه ؛ لأنها إذا برئت من التكلف ، سلم الكلام من عيب لاستهجان ؛ لأن تكلمها ومعاناتها يصير إلى النفلة عن التراكيب الأصلية للكلام ، فتخل بالإفادة من أصلها ، وتذهب بالبلاغة رأساً ، ولا يبقى في الكلام إلا تلك التحسينات^(٢١) .

ومن ضروب المقابلة التي كان الشاعر الجاهل يسوقها ، نستشف أنها كانت ترد دوغماً استكره وسرف ، وأنها لم تكن لمجرد الزخرف الشكلى والتحلية والتنويق الذى يصططع الشاعر إليه سبل المهارة والعطفة التي كثيراً ما ترتبط بهزلية الشعر . ولم يكن الشاعر الجاهل يصوغ المطابقة وفق أنماط قلية متعارف عليها ، أو وفق أشكال منطقية من التناقض والتضاد والتضاد ، ولم يرغ إلى المطابقة كما يروغ الشاعر الصباغ إلى استعراض سطوته وبراعته . وهذا كله جدير بأن نصف الطبق في الشعر الجاهل بأنه داخل لا يكتفى بأن ينتظم انتظاماً خارجياً ، ولا أن ينسق اتساقاً منطقياً شكلياً . وإذا لم يكن بد من الانتظام والاتساق ، فإنها يجعلان على امتلاء المصمون ، مما يجعل المطابقة تنمو وفق مطلق وجدان ، يتجه بالطلاق إلى المفردات المحسوسة في الطبيعة ، أو ينحويها صوب العاطفة الذاتية أو الحكمة المطربة يصطنعها الشاعر من تجارب الحياة

إن القارىء لا يشعر بتواء المقابلة ونحو المطابقة وشكالية التضاد في قول سلمة بن حرب شب الأملرى :

تساوياً خيال من سلمي كما يمتاد ذا الدين العريم
فإن تقبل بما علمت فإن بحمد الله رصال عروم

وقول المرتضى الأكبر :

سكن يئدة وسكنت أخرى وقطعت الموائق والمعهود
لما بالى ألق ويحان عهدى وما بالى أصاد ولا أصيد

وقول المتنبي العدى :

حسن قول نعم من بعد لا وفيصح قول لا بعد نعم
إن لا بعد نعم فاحشة قبلا قابداً إذا خفت التدم^(٢٢)

وستان بين مقابلة سيلها الصلطة وطول الممارسة والحدق اللغوي والقصد إلى الرخوف ، وأخرى مفسدة وحدانية سنده إلى الأساس الأبتولوجي الأول . هذا الاختلاف في السبل يجعلنا نميز بين ضربين من التقابل الشعري ؛ يحل أحدهما إلى التوشية والزينة ، ويثول الآخر إلى رهيد وحودي أصيل .

ويفضي هذا التميز إلى التساؤل عما يد كان التصاد في الوجود أساس التقابل في اللغة ، أو أن الوعي اللغوي بالتقابل هو الأساس الذي إليه تستند المصادة في الوجود ؟

إن الوجود هو التفتح الأول ، والشرط القبل لكل مشروط ؛ وهو ليس بما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمل التي نغير عنها باللغة ، ومن ثم يبدو التصاد الأساسي في الوجود أصلاً لتقابل الوعي . والوجود في مشافة مع ذاته ، التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذي يجري عليه في تحفته . والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشيء غير ذاته ، وهذه المعبرية معناها وجود التصاد في طبيعة الوجود . . . وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التصاد من جوهر الوجود كذلك . . . ومنطق الوجود يجب . من ثم . أن يكون جارياً على نحو ديبالكتيكي . ولهذا كان الديالكتيكي ، بمعنى السياق المنطقي من الموضوع إلى فغير الموضوع ، صحيحاً في التعبير عن حقيقة الوجود ، وهو وحده المنطق الوجودي ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض ، وهو المنطق الأرستطالي ؛ فإن هذا المنطق مجرد فكري مثالي^(٢٦) .

إن الوجود لكونه نسج الأصداد ، يجعلنا ننقل المطابقة من الخاص إلى العام ، فإذا الوجود كله طباق وتقابل خصص ، امتلاً به صوفي كائن سبعين (٦٦٣/٦٦٩ هـ) فهتف : «سبحان المرد الزوج ، الخفيض الأوج»^(٢٧) ، وتدهش منه صوفي آخر كأي سعيد الخراز (٢٧٩ هـ) فقال : «عرفت الله بجمعه بين الأصداد»^(٢٨) .

إن إنعام النظر في الشعر العربي يدل على أن الشعراء فهموا من المقابلة معينين أساسيين ؛ أنها حد يفصل ويميز في سياق المعرفة والإدراك ، كما أنها تبرز معارض الجمال من خلال تصريف المتضادين ، ولا سيما إذا أمتنا في التباعد . وإلى المعنى لأول أشد المتنبي بقوله :

وَنَدِيمُهُمْ وَبِهَا عَرَفْنَا فَضْلَهُمْ وَيَضُدُّهَا تَتَمَيَّزُ الْأَشْيَاءُ

وإلى المعنى الثاني أشار المنيجي بقوله :

فَالْوَجْهُ مِثْلُ الصَّبِيحِ مَبْيَضُ وَالشَّعْرُ مِثْلُ اللَّيْلِ مُسَوَّدُ
ضِدَّانِ لَمَّا اسْتَجْمَعَا حَسَنًا وَاصِدُّ يُظْهِرُ حُسْنَ الضِدِّ

يكرر في وقت ويفر في آخر ، ويقبل في حال ويدبر في أخرى ويكرر كيف نستعي عنها وهي التي بواسطتها حائف نسق البيت عن عدم التناقض ، ومن حلالها تولدت الأصداد ؟

ولا سبيل إلى استيطان هذا التقابل إلا بأن نرغب عن مقولة الاستواء وعدم الإحالة ، مادامنا غير مطالبين ونحن في حصرة الشعر ، بما يفصله المدافعة من شروط وأحكام ومقولات .

إننا بقصد مباشرة نظاماً آخر يدمج المتقابلات ، ويقعنا على الكيفية التي تتجلى بها الأشياء للوعي الشعري . إننا لا نقصد هذا النظام الآخر إلا لأن تقابل الأصداد في صورة العرس ، يبعثنا بما لم نألف جريانه على النسق المعتاد . ومن ذا الذي رأى مرصاً يقبل ويدبر ، بحيث يكون زمان إقباله زمان إدباره ؟

إن الشاعر حيناً بهذه الصورة التي تتفتح عن مقابلة لا معقولة ، تحيلاً جدلياً للمفارقة ، يؤسس ماهية حركة تكاد لرشافتها ومرونتها وتدفعها ، تسعى صوب الاتجاهات كلها في آن واحد . وهذه الكيف المميز لها فنياً ، يجعلها تند عن قانون الاتجاه ولقصور الدان . وما أشبه هذه الحركة بالسكون ؛ لما تنهوى عليه من تصاد منتظم وانتظام متضاد . هذه البروزية لحسم يتحرك بسرعة منتظمة ، تحدع بصرفنا حتى إننا نرى الجسم كما لو كان ثابتاً . وعى هذا الحوساق زيون الإيل برهانه الغريب على أن ما نتوهمه متحرك هو في حقيقة الأمر ساكن ؛ فالسهم المطلق يمر بنقط المكان ، ولا بد أن يكون ساكناً في كل نقطة يمر بها ؛ لارتباطها بأن متوسط بين لحظة ماضية بلغت حد الانتهاء ، وأخرى لاحقة لم تات بعد . وهكذا تقتطع اللحظة الحية لتأخذ شكلاً متجسراً ، أو تصور على هيئة التعارج في المكان ، فإذا نحن بصدد زمن مكان ، وإذا بالتوالي ينقلب إلى التالي

إن العرس لفرط سرعته وشدة انصبابه ومرونة مفاصله ، يماثل الزواحف والرحويات في حركتها التي تضطرب صوب نقط المكان في زمان واحد ، آكلة وضع معينة نشطة تستغلب الاتجاهات في زمان واحد . هكذا يبدو التقابل تحطياً شعرياً مقصوداً بكيانات الإدراك الحسي المعتاد ، وتصديماً لمقولات افهم المنطقي ، وتنمية بواسطة الخيال لحركة تتجاوز بنيتها قانون الاتجاه الواحد ، وتصويراً لفرس تشطره سرعته بين إقبال مدير وديار مقل .

إن التقابل في هذه الصورة ليس زينة طارئة ونوشية عارضة بقدر ما هو كشف شعري عن حركة تجدد تحفها في الخيال المدع

إن المقابلة في كثير من شعر المولدين لا تجري على هذا النسق ؛ لأهم كانوا يهتمون بالشكل لا بالمحتوى ، مما يسمح لنا بوصف هذه المقابلات بأنها برانية ومحض مهارة لوعي ، إن فرعت من الدلالة العسية فإنها لا تكاد تخلو من الطرافة وإثارة السائل اشكل

والى هذين المعينين تضاعف دلالتان أخرتان تصنف التمايلات الشعرية لاحتها ؛ أما الدلالة الأولى فتحدد والتقابل المتصل .
وقى هذا النوع ملاحظ استقلال الطرفين وانعزالهما عن السياق انعام ، مما يؤذن بأن التقابل شكل ، غير ناشئ عن التوتر الذى يميز كل تقابل ينقسم بواسطة الطرفان ليعودا إلى الالتحام بية العمق . أما الدلالة الثانية فإنها ببيل والتقابل المتصل ؛ وهو الذى يحتفى به الاستقلال الزايف ؛ كجها يتحقق التألف والانسجام الذى يحتفظ بتقابل الأصداد ، وينسج في الوقت نفسه من هذا التمرق توافقاً ، فإذا نحن أمام تقيصة تفص نفسها في توفيق المتقابل وتقابل المتوافق . وما أشبه الدلالة الثانية بالعمليات البيوكيماوية ، تلك التى تتم وفق توالج متبادل وتفاعل مستمر واشطارات تسعى إلى الوحدة المفتوحة حل انقسام جديد ، لا يلبث أن يعود كره أخرى من خلال تداعل الهدم والبناء إلى ضرب من الانتظام .

إن الشعر يتصرف بالتقابل في سياق الدلالة الثانية من التلقين المنصطع ، كما فيه من تصديق لتوتر الأصداد رفعها إلى مركبات يحكمها منطق عقل ، يعمل من قيمة الطريقة الموجبة ، كمضياً من الطرف السالب ، وبين هذا المنطق ومنطق الوجود إلى المعمم بالتقطع والمفرقة والمباينة بون بعيد .

ويؤسس هذا التمايز المعيار التلقيني الذى يتجلى لنا بالحكم بامتلاء المضمون لمخواته . وليس التقابل عما يختص بمعان الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضاً في الصور ، وهو في دوراته على الصور أو المعاني ، ربما جح إلى الطيح ، وربما انجم إلى بنية العمق .

ومما يدخل في تقابل المعاني ، مكتضاً مجارب الشعراء في الحياة ، قول بشار بن برد :

إذا كنت في كُلى الأمور مُصابياً
صديقك لم تلق الذى لا تماتبة
نمش واحداً أو صل أعماك فإنه
مُصارف قناب مرة ومُجَلِّنة
إذا أنت لم تشرب مراراً على القلى
ظلمت وأى الشمس تصفو مشربة

ومن هذا انضيل قول ابن تمام .

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طوبت أتاح لها لسان حمود
لولا اشتغال السارق بها جاورت
ما كان يصرف طبيب صرف المود

وقوله :

قد يُنمّم الله سالبى ورن تحطمت
وببطل الله بعض القوم بالشتم

وقوله :

وطول مقام المبر في الحسى تخليق
لديها جنبه فاضرب تشجند
فإن رأيت الشمس زيمدت هبة
إلى الناس أن ليست عليهم سرمد

ومما يدخل في تقابل المعاني والمطابقة بينها قول المتنبي :

ومن صعب الدنيا طويلاً ثقلت
على عنه حتى يرى جندفها كذبا
لرى كلنا يبغي الجبهة لنفسه
عربصاً عليها مُستهماً بها صبا
فحب الجبان النفس أوردته الشقى
وحب الشجاع النفس أوردته الحرصا

وقوله من قصيدة مطلعها : على قدر أهل العزم تأتي العزائم

ونعظم في حين الصغير صغارها
وتضمر لى حين العظيم المعظام

وقوله :

رَبِّما تُحسِنُ الصَّنِيعَ لِبَالِغٍ
لكن تكدر الإحسان
كل ما لم يكن من الضم في الأثر
خسر سهل فيها إذا هو كائن

إن القارىء ليتنقل في هذه الآيات بين حكم استعملها الشعراء من التجارب الحية ، وصاغوها في سياق مؤسس على التقابل بين الإلحاح والإعزاء عما يشين ويعيب ؛ فذلك أدعى لوصلة الصديق وجمع الصاحب ، وبين التشدد في العتب والتدقيق في المؤاخاة والتفوق من الشرب عن الاقتداء ، لهذا كله داعية التمرق وياعث على الإديار وإحلاق سبب المودة وأصرة الصداقة ؛ بين الإلحاح سالبى تمتص منها النفس وتمتاعها وتكرهها غير عالة بما في طيها من صوانع المن ، وبين الابتلاء بالنعمة يلذها الإنسان ويمرح بها وهي و حقيقة الأمر عذاب معجل وفنة مسلطة ؛ بين العذيلة مطوية منسيا حبرها ، ومشورة يذيعها الحسدة من حيث لا يعلمون ؛ بين مكوث الإنسان في وطنه ، كما غدت الشجرة جذورها في تربتها ، ريثما يأبى عليه زمان يفتيه ، ويلزم به شعور بصيه ، وبين الاعتبار يجدد

وهذا مما عده الأمدى من أخطاء أبي تمام ، فهو خلاف ما عليه العرب ، لأن من شاك الدمع أن يطمى ، الإعليل ، وهو في شعرهم كثير . وقد جاء الطائي بعكس الصورة والمعنى السابقين يقال :

فلعل عينك أن لجوة بدمعها
والدمع منه غادل ومواسي
وقال أيضاً :

فلعل عبرة ساعة أذنينها
نشفيك من إرباب وتحد تحول

أما المتنبي فقد عرض ما ابتذله الشعراء في حديثهم عن الدقة يدمي خفافها الحصى وهي تسلك إلى المدوح طريق غير مألوفة ، في صورة مؤسسة على تقابل حيوي بين الانقباض واليكارة . ولم يكن هذا التقابل ليكتسب دلالة إلا من الاستعارة في صورتين . والاستعارة ذاتها لم تستمد إعجازها إلا من وضعها في هذا النسق الشعري الذي اعتمد التقابل بين صفتين ، تناسب إحداها وضع هذا الحيوان في نوعه بجامع الأنوثة بينهما ، وإن كانت الخفاف لا توصف بما أسقط الشاعر عليها ، وإنما خرج المتنبي بالصفة إلى التوسع والاستعارة التي اقتضتها لينقل العلاقة بين الأخفاف والحصى من مستوى الإدراك الحسي المعتاد ، إلى أفق من العلاقات التي يحققها الكشف الخيالي عن وضع من التوالج والاتحاد . ولم يرشح للصفة الثانية نوع كالأولى ، وإنما سوغها السياق بالإحالة على الطرف الأول ، وطالب بها ما يجريه العرب في لغتهم من قولهم عن الدرة لم تثقب والرملة لم توطأ ، منها عدراوان .

وأما الأمدى فلم يرض عن بيت أبي تمام ، لا لشيء إلا لأنه لا يجري من حيث التقابل وفق أنماط من الصياغة الشعرية المودودة من القدماء . ولو أن الأمر فيها يبدع الشعراء مودعاً بالمحاكاة والاحتذاء ، لصاقت بهم سبل التعبير ، وعصفت دوعهم منافذ الإبداع . ولا تريب علي الطائي إن خرج هل المؤلف فجعل حرارة اللوعة تزداد انتقاداً بالدموع .

لقد قابل الشاعر في سياق الاتباع والبكاء ، بين الماء والدموع شكل ثنائية عنصرية متضادة ، غير أنه تقابل فيه من العرابية والماعة بقدر ما فيه من تنكب للتقليد وانحراف عن المعتاد . ولو أن الأمدى تبطن هذه الصورة ، لما حكم بالفساد والإحالة ؛ ذلك أن الشاعر فاجأنا بما لا نتوقع ، وفتح لنا وصيداً إلى التأمل والكشف الشعري عن ماه يركي اللهب ولا يحمله ، ويؤججه ولا يطفئه . إن التقابل الموصوع في سياق تعارض عصري ، يجيل على تقابل آخر يقويه ولا يوهه ؛ فالمحب الذي هم أحباؤه ، يدرف من التحنان واللهممة والشرق دموعاً لا تزداد معها لوعته إلا توهجاً وانتقاداً . إن هذه الدموع ليست بسيل

نفسه ويزيح عنها ركام اندلال . إنما تستشعر هذا التقابل في صدق الدنيا الكادب ، وفي لواذ الحساء بالقعود عن جسام الأمور من مرط محتهم للحياة ، واقتحام الشجعان غمرات الهلكة لا عن كراهية للحياة وإنما عن فرط محبة لها . وتستشعره في عظم الصعائر وصغر العظائم ، وفي الأمور تشق على النفس حق إنها لتنعسها ، فإذا ما وقع الأمر ، هان ومهل فتقلته النفس بالإدعان .

لقد كان القدماء من الرواة والنقاد لا يحصون إعجابهم بهذا اللون من الشعر ، وهو إعجاب ناطوه بما فيه من الحكم والمعاني ، موازين بينه وبين ضرب آخر من الشعر الذي عي الشعراء فيه بالتصوير . وعبارتهم في هذا السياق أن الشعر الذي يحتفى بإبداع الصور ليس فيه كبير معنى ؛ وأقصى بهم هذا المعيار إلى استساعة طائفة من أشعار المعاني خرجت مخرج السجاسة والابتدال والتكديف والغمثانة . وتقول مبررات الإعجاب عندهم إلى أمرين ؛ الأول أن المعاني أولى بأن تتقدم رتبها لأنها لا تعرض لها بحكم ثباتها تعبر أو نقصان ، أما الألفاظ فترابية دائرة لا قدرة لها على الاستمرار والبقاء . والثاني أن بين المعاني والتصديقات أصرة ونسباً . وكثيراً ما كان الشعراء يحثون للتقابل يسوقوه في معرض التصديق ، بالقياس والبرهان كقول أبي تمام :

لسولا اشتغال النار فيها جاورت
ما كان يُقرَف طيبٌ يُقرَف العود

وقوله :

فإن رأيت الشمس زهدت هبة
إلى الناس أن ليست عليهم بمرشد

ويأخذ البرهان في هذه الآيات وضع تعليل للبعنى الذي يصاغ في قالب من الحكمة والتأمل ؛ وكأن الشعراء رغبوا في أن يخففوا من صرامة التجرید فألحفوا به البرهان والتعليل الذي لا يحد من إحالة عن الصورة التي لا تفقد لذاتها وإنما لما فيها من تفسير وتعليل وإبصار .

وكي يقع التقابل في المعاني يقع في الصور . ومن باب التقابل في الصورة لتي تقصد لذاتها لا للإيضاح والاحتجاج والتعليل قول المتنبي في ما فته يسوقها إلى المدوح :

أنساعها تمسوطاً وخفافها
منكوحه وطريفتها فذراء

وقول أبي تمام يصف بكاء المحب وشدة التبايع :

ظعنوا فكان بكائي حولاً بعدهم
ثم أرغوت وذاك حكمٌ لبيد

أجدر بجمرة لوعة إطفائها
بالدمع أن يزداد طول وقود

استطير والتحف والشعاع والانعراج والتنقيس على حد قول
مري القيسى :

وإن شفتائى قبرة مهراقة
فهل عند رنم فارس من ممول
وقول الآخر :

لعل انحدار الدمع يغقب راحة
من الوجع أو يشفى نجي البلايل

إن لأبي تمام - شأنه شأن المتنبي - ضرورياً من التقابل
لمفصل ، لم تنطو على توليد ومباغتة ، ولم تشرب الطابع النفس
الوجودى . ومن هذا القيل قول أبي تمام ، وقد استحسنته
الأمدي دون مبرر للاحتضان :

نسرت فريد مدام لم تنظم
والدمع يحمل بعض ثقل المقدم

وقوله ، وقد عده صاحب الوساطة من لطائف التقابل :

وتنظري غيب الركاب بنصها
تجسسى القريبهر إلى غيب الخيال

إن الدمع مثوراً ومنظوماً ، تقابل تصويرى تداوله الشعراء
وابتذلوه ، فضلاً عما في هذا التقابل من غنائية وسماجة ، لقياس
الأحوال الوجدانية على شكلين من قول القول وهو على هذا
الحد تقابل لا يحرك العاطفة ولا يدعو إلى التأمل والاستبصار ،
وهو من جهة أخرى مقيس على صناعة عرفت منذ العصر
الحامس ، تتمثل في نظم المنثور من الأحجار الكريمة في ملك
واحد . وكما حول الشعراء على هذه الصورة الفارغة والتقابل
البارد ، اعتمدها البلاغيون القدماء للتمييز بين الكلم مفرداً أو
منتظماً في سياق أسلوبى ، غير أنه كان عندهم أكثر لياقة ، وأدق
موقفاً ، وأدل على العاية منه عند الشعراء .

وهذا التقابل الآخر بين الحياة والموت ، كان يمكن أن يمتلئ
بالدلالة النفسية والأطولوجية لو أن الشاعر ربطه بفضل تأمل
لظاهرتين وهما تبادلان الأدوار في سياق وجودى ، لكنه راغ إلى
ربطهما بالشعر والمال والمديح والمطاء .

ومما يدخل في سياق التقابل الخاوى قول المتنبي :

وكلمة لى الدينى صاحبته
في ملكه اخترقاً من قبل يصطجياً

وإن هذا التقابل المارغ المنفصل من قوله :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي
وأنتى وبياض الصبح يغربى بي

وقوله في تأمل النهاية العاجمة .

نحن بنو المون فما بالنا
نمات ما لا يد من شرسه
لم ير قرن الشمس في شرقه
فشكت الأنفس في غربه
يموت راعى الضأن في جهله
بيتة جالينوس في طبه
وضاية المفرط في سلطه
كعباية المفرط في خربه

وقوله متعلماً في النفس :

تخالفت الناس حتى لا اتفاق لهم
إلا على شجب والخنف في الشجب
فقبل تخلف نفس المرء سائلة
وقبل تشرك جسم المرء في العطب

إن القارىء يواجه في هذه الأبيات ضرورياً من المقابلات
الخصبة ، سواء في الصورة أو في المعنى . ونحن نلحظ أن يندى
فرط إعجابه بالبيت الأول ، لما فيه من بنية ثلاثية للتقابل بين
الزيارة والانتفاء ، وظلمة الليل وانتشار الصفاء ، وشعاعه الحلوة
تبسط له جناحاً يخفه ، وبياض الصبح يغشى سره ويغرى به
الأعداء ، فصح له التقابل كما صح التقسيم .

أما الأبيات الأخر فإن التقابل فيها يستند بعضه إلى تأمل
وجودى للحياة والموت ، وتبصر بكيفية المون الذى لا يميز بين
الرعاة والمتنطسين للأدواء ، واستشعر لكره الموت برغم أننا
من نجله وقطف من غرسه . والعاية من بعد واحدة ، سواء ألح
الإنسان في الدهرة إلى السلم والوشام ، أو حرص على النار
والحرب والانتقام . وتقول الأبيات الأخرى إلى ضرب من الحيرة
والشك والتسأل عما إذا كانت النفس ترجع بعد الموت إلى
معدنها وتندرج في أصلها ، أو أنها تفى بفناء الجسم وتندثر
باندثاره .

ومن التقابل المطلق الذى تداوله الشعراء في العصر
العباسى ، تصوير المشيب برعى الرأس صائحاً ، في حين
ينحدر الإنسان في بكاء على عهد الشبية الذى ولى ولات
إياب . وعلى هذا الحد من المقابلة قول دهل الخراعى :

لا تفجسى يا سلم من رجل
ضجعت المشيب برأيه فكى
وقول مسلم بن الوليد

مستغبر بكى على دفنة
ورأسه يضحك فيه المشيب

وقد يقال التقابل بين شبح الشيخوخة ويومنها وبضارة
الشباب وورقه ، إلى تعاقب الليل والنهار . ومن هذا القبيل قول
مروان بن أبي حمصة :

والشيبُ إذ طرد السوادَ بياضُهُ
كأنَّ صُبحَ أُنشدتْ للظلام أنشولا

وقول محمود الوراق :

فسوادُ رأسك والبياضُ كأنَّهُ
لهلَّ تَدبُّ نجومُهُ وتسيرُ

وقول دواد بن جهموة :

وأنكرتُ شمسَ الشيبِ في ليلٍ لُتى
لعمري لليلي كأنَّ أُنشدتْ من شمسٍ

وهذا صرب من التقابل العارِغ ، لا يكاد القارىء يشعر إزاحة
بما بين الزمان والإنسان من حوار لا يقطع ، فالزمان يطويها
ونظويه ، ونزقه ونزقا بإدناها من مشارف النهاية ، إنه علة
الكون والفساد ، وهو الذى به وفيه تنضج وتنضج أكمامنا
ونُصْرُوح ونلوى ونُدبُ إلى الختام الذى يضع النهاية لما جئنا من
كَبَدٍ وهاء .

إن القارىء لا يكاد يشعر بهذه المعانى في الآيات السابقة
لأنهم إنما أُنشوا للمقابلة هل تصاد لون بين البياض والسواد
ولا شيء بعد مشترك بين المشيب وامترار النضج عن بياض
الأسنان إلا اللون لا غير ، وكذا الأمر في الشعر الفاحم والليل
احذلك .

نقد راعى الشعراء إلى هذا التعارض اللون ، ولا سبيل إلى
امتلاء الصور بالمضمون الخصب ، إلا الانحراف بها عن مجرد
التمثيل اللون ، كما يبدو ضحك المشيب هزواً وسخرية من
الإنسان إذ يمدُّ أمله في الحياة ، بينما يطارده الكبر وتهده
الشيخوخة . والحق أن لوسط أجداد في تحليل هذه الاستعارة
وهذا التقابل ، فعنده أن نسبة الشيخوخة إلى العمر كتبة المساء
إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار ، وتسمى الشيخوخة
مساء العمر (٢٩)

والاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من
الوجهة العمية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له
رصيد نفسى ووحدانى ، يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه
والاستعارة معناها الجوائى الذى يصدر الشاعر عنه ، ويحلب عليه
وعى فنق بالصراع المحتدم بين الآية والرمك ، وشعور متوتر
بمأساوية المصير .

إن لدينا من شعر الوصف والتصوير والمعان طائفة تدور على

التقابل العارِغ والطباق الخاوى ، يقصد للتائق والرخوف
العارض ، وفي هذا الشعر تتاحى الأطراف المتقاسة . ومما يمثل
التقابل الزخرفى قولُ صفى الدين الحلبي (ت ٧٥٠هـ) في
وصف الربيع

والأرضُ تَعجِبُ كيف تضحكُ والحيا
ببكيٍ يطنعُ دائِمُ اهتِلانٍ
حقٌّ إذا اقتربتْ مِبلسٌ ثغرِها
وبكى السحابُ يمدِّعُ غُنانٍ
طفحُ السرورِ على حلقٍ إنَّهُ
من عَظُم ما قد سَرى أبكالى

وقوله يصف حديقة :

وأطلق الطيرُ فيها نَجيعَ منطيقه
ما بين غُثَّيفٍ منه ومُنثَفِي
والسحبُ تبكى وتغرُّ البرقُ مبتمٍ
والطيرُ تنجِعُ من تيبٍ ومن أنقى

وقوله على مذهب أصحاب المعاني :

لا بُدَّ للشَّهدِ من نَحيلٍ مُنثَقِه
لا يُجني النفعُ من لم يحملِ الضرَّ
وأخزمُ الناسِ من لوماتٍ من ظمأٍ
لا يقرُّ البؤرةُ حقَّ يمرتِ الصُّدرا
رأى القيسُ إنَّالاً عن حقيقتها
فصافها واشتارَ الضارمَ الذكرا

ومن هذا القبيل قول صلاح الدين الصفدى [ت ٧٦٤] :

الجلْبُ في الجِدِّ والحِرمانُ في الكسلِ
لأنَّ نَصَبَ نَصَبٍ عن قَرَبٍ طابَةُ الأملِ
وإن أردتَ نجاحاً كلَّ آونةٍ
فاكثُرْ أمورك عن حجابٍ ومُنَجِّلِ
من مَناقبِ الليالى فليثقُ عَجلاً
منها بحربِ عدوٍ جاء بها الجِبلِ

وقول أبي الفتح البُتْقِ [ت ١١٢٢هـ] :

زِيادةُ المرءِ في دنياهُ تُقصِّصانُ
ورِيحُهُ غيرُ تحضِرِ الحيرَ خُشْرانُ
وكلُّ وَجدانٍ حظٌّ لانبِياتٍ لهُ
فإن مَنعناه في التحقيقِ ففقدانُ
بما عامراً لحرابِ التَّهْمِ يُجَنِّهداً
بأنَّ هل لحرابِ العمرِ خُشْرانُ
بما عادَمَ الجُثمُ كمُ تسمى الخُلُقِ مَيَّة
أَتطلبُ الرِّيحَ مما فيه خُشْرانُ

إن المقابلات بين المعاني والصور في هذه الأبيات لا تلتحم بسية العمق ، لا شيء إلا لخواتمها من المضمون النفس ، وهي من ثم تدحل في تسبيح السطح والشكل ، لأن الشعراء يبتوا التقابل بخارج الأشعار ، فلم ينبثق من الأضوار في تقاطعها وبعارضها وتوترها ، مما أفضى إلى أن تعرض الصور المتقابلة التي تصف الطبيعة ، في سياق يجيل على الانفعالات ، أو قل مسميات الأعمال لا الانفعال ذاته . وهذا كله مؤذن بأن التقابل الشكلي الميت هو الذي أصاب التصوير بالخلل والعاطفة بانقور . وأين هذا التقابل الخاوي الذي قصد للزينة ، من التقابل الآخر الذي يبعث على الدهشة ، ويكاشفنا بدورة الحياة الأبدية على محاور العصور ؟

والأمر على هذا الحد في شعر الحكمة والمعاني ، وذلك أن الشعراء لم يحجبوا العمق إليها ، فضلاً عن أن المقابلة بين المعاني يعلب عليها النظم والتقرير ، ولا وجود للقصد العفوي ، وبين احتجاب القصد وظهوره يقوم المعيار الذي تقاس به المقابلات بله الشعر بشكل عام .

إن لدينا في لزوميات أبي العلاء جملة من أشعار المطابقة والاقبية ، ساقها مساق الحكمة والتفكير والتأمل ، وبها يتحدد الشعر والشاعر ، ويصدر التعبير عن معاناة ذاتية وتجربة شخصية . ويبدو أنه في حكمته يتغنى مع بداهة أن الوجود نسيج من المقابلات والأضداد . وذلك في قوله :

وعالم فيه أضداد مقابلة

غنى وفقر ومكروب ومفروب

على هذا المحور أدار المعري تفلسفه وحكمته ، فتارة يتأمل رفاهة الملوك وتترف النبلاء ، وكيف يتحول الأمر إلى صمت للموت وسكون العدم ، وتارة يتأمل الزواج والإنجاب . وينوع أبر العلاء أشكال التقابل ، فيحدث عن الضلال والهدى والولاد الذي يسلم للموت ، ويصف مسالك سوء النية من قبل الإنسان إذ يظهر النسل والفنائة والزهد ، مخفياً بين جوانحه عشق الدنيا والحرص عليها والعصاة بها والانغماس فيها والركون إليها .

وبواسطة هذا الاستشعار الفلق بالتصاد في العالم ، يتفقد أحوال معاصريه الذين تفاوتت حظوظهم واختلعت طبقاتهم بين أغنياء موصريين وفقراء مترين . ولا غرو أن جاء هذا القليل متصلاً متلاحماً ، تتفاعل فيه الأطراف وقد بلغت دروة التمزق والتوتر . ومن هذا القليل قوله :

حيث يا آتيا الدنيا فأت لنا

بنو الخميسة أو باش أخساء

وقد نطقت بأصناف البعظات لنا
وأنت فيها يظن القوم خرباء
فلا تفرئك ثم من جالبهم
وعزة في زمان الملك فقساء
نألوا قليلاً من اللذات وأرغوا
برغوبهم فإذا النغمة بأساء
وقوله في رقص الدنيا ونمى الموت :

لحك الله يادنيا خلوا
فانت الغداة البكر العجور
وجدناك الطريق إلى المنيا
وقد طال المدى لمي تجور
وقوله متهمكاً متقدماً سوء النية :

ومن يفتقد حال الزمان وأهله
يذمهم غرباً من الأرض أو شرقاً
يحذ قوتهم نيناً ووثمهم قبي
وعبرهم شرقاً وصنمهم غرقاً
ويشرفهم غداً وفقرهم غنى
وعلمهم جهلاً وحكمهم زرقاً
رأينا شئون الدفر حفظاً ورفعة
ونحن أسارى في أحوادث أو غرقى

وقوله معرضاً بالتفاوت الطبقي :

لقد جاءنا هذا الشتاء ومحنة
فغير مفرى أو أمير ممدوح
وقد يزرقي المجذوذ أموال أمة
ويحرم قوتاً واحداً وهو أخوج

وفي غير قليل من الشعر الصوفي تنحرف المقابلة عن الوشى والرخف ، لتعبر عن تقابل آخر أساسي ، يميز التجربة الصوفية ذاتها وما تنبئ عليه من معارقات تجرد تحقها في تضاد المقامات والأحوال ، كالسكر والصحو ، والوجد والمقد ، والقبض والبسط ، والمناء والبقاء ، والتحل والتحل ، والجمع والفرق ، والجلال والجمال ، والعبية والخصور .

ودلالة هذا التقابل أن التصوف ينشط بتأثير ديككتيك وجداني يتسم بتعارض الأطراف ، دون الانحياز إلى القصد عليها برمعها إلى مركبات ، أو إقناء أى منها في الآخر ، وعن هذا التقابل في حيويته وتوتره صدر ابن الفارض [ت ٦٣٢ / ١٢٣٥] معبراً عن

الحب الإلهي وجدلية العلاقة بين الحياة والموت والبقاء والفناء في قوله :

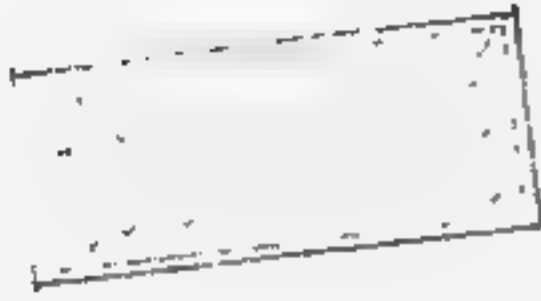
الموت ليسه حيان وفي حيان قتل

وقوله :

من لي بإتلاف روعي في هوى رقا
خلو السمايل بالأرواح تترج

من صلت فيه غراماً عاش مرتقياً
صا بين أقل الهوى في أرفع الذرج^(٣١)

إن المقابلة من بين فنون البديع ليست أحادية التجلي ، لأنها تبدو على نحو ثنائي يشول إلى الطابع الزخرفي الخالص ، والأساس الوجودي الأصيل ، وهي وحدها التي تحمل بذرة الديالكتيك وجدلية العلاقة بين الأضداد .



الهوامش

(١٩٦٣ ، ولأبى هلال العسكري ، الصناعاتيون ط الأولى ١٩٥٢ .

(١٩) الأعلام الشمرى ، أشعار لغة الجاهليين ، ط دار الأفاق ، بيروت ١٩٨١ ، ج ١ .

(٢٠) النظر ، ابن رشيق ، المصنعة ، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٨١ ، ج ٢ ، ص ٢٠/٥ .

(٢١) د . عاطف جونة ، الخيال - معجماته ووظائفه ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٨٣ ، ص ١٤٢/١٤١ .

(٢٢) عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتشابه وخصومه ، بدون تاريخ ، ص ٤٥/٤٤/٣٤ .

(٢٣) انظر ، الأملى ، للوازنة ، تحقيق وتعليق محسن الدين عبد الحميد ، بيروت ، المكتبة العلمية بدون تاريخ ، ص ٢٥٤/١٢٥/١٢٤ .

(٢٤) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٢٠ .

(٢٥) راجع في هذا الشعر ، الفضليات ، ط كارلوس لابل ، بيروت ١٩٢٠ .

(٢٦) د . عبد الرحمن بدوي ، الرمان الوجودي ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص ٢٦/٢٤ .

(٢٧) عبد الحق بن سبوح ، كتاب الإحاطة وهو ضمن رسائله ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية لتأليف والترجمة ١٩٦٥ .

(٢٨) انظر/السراج ، القلمح ، تحقيق د . عبد الحليم محمود ، ط ١٩٦٠ .

(٢٩) أرستطو ، فن الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة د . شكرى عياد ، دار الكتاب ١٩٦٧ ، ص ١١٨ .

(٣٠) أبو العلاء المعري ، القرويات ، ط الخانجي ١٣٤٢ ، الجزء الأول والجزء الثاني .

(٣١) راجع ، د . عاطف جونة ، شعر عمر بن القارص ، دراسة في من الشعر الصوفي ، دار الأندلس بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

(١) انظر : الجاحظ ، البيان والبيان ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، الطبعة الرابعة ، وانظر أيضاً ، القائل ، الأمالي ، ط بيروت ١٩٨٠ ، ج ١ ، ص ١٢٦ - ١٢٧ .

(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ص ١٧٤ - ١٧٨ .

(٣) البيان والبيان ، ج ١ ، ص ٢٩٠ .

(٤) راجع : محمد خلف الله والدكتور زكيون سلام ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ط دار المسالك بمصر الطبعة الثالثة ، ص ١٨٨/١٨٧ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٩٢/١٨٨ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ط صحيح ١٩٧٧ ، ص ٢٣/٢٢ .

(٧) القائل ، الأمالي ، ج ٢ ، ص ٢١١/٢٠٨ .

(٨) راجع في هذا السياق : البحائر النصيرية ، بولاق ١٨٩٨ ومقاصد الفلاسفة لسنفري ، القاهرة ١٣٣١ هـ .

(٩) انظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، ط بيروت ، ج ٨ .

(١٠) عباسي ثعيب ، شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ١١٨ .

(١١) ابن منظور ، اللسان ، ج ١١ .

(١٢) اللسان ، ج ١١ .

(١٣) اللسان ، ج ١٠ .

(١٤) المصدر السابق ، ج ٣ .

(١٥) المصدر السابق ، ج ٢ .

(١٦) انظر ، بول جيوم ، علم نفس الجشطت ، ترجمة د صلاح خمير وعبد ميجاتيل رزق ط ١٩١٣ .

(١٧) See, G. Santayana, The Sense of Beauty, Dover pub. N.Y. p. 101,102 .

(١٨) المرزبان ، الموشح ، تحقيق علي محمد الجباري ، دار النهضة ١٩٦٥ ، وراجع أيضاً للمقدمة ، نقد الشعر ، ط الخانجي

نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي (٢)

معلقة امرئ القيس "الرؤية الشبقية"

كمال أبو ديب

١ - لقد حاولت في بحثي سابق عن الشعر الجاهلي^(١) أن أكنه تطبيق التحليل البنيوي على قصائد معينة . وقد تم فصل وحدات أساسية محددة لأكثر من قصيدة ، وتنظيمها^(٢) في جداول على حدة . ولقد ساعد تحليل تلك الجداول أولاً في تفسير وظائف الوحدات الأساسية بوصفها عناصر للبنية ، وثانياً في تقديم بعض الصياغات النظرية من طبيعة بناء أية قصيدة تتناولها الدراسة ، كما ساعد على رؤية واقع الإنسان وعالمه الذي خلق القصيدة . وخلال البحث تمت دراسة متعمقة للعلاقات الجدلية بين العناصر الأساسية للبنية ، والبنية نفسها ، ورؤية المبدع ذاته . ولقد قيل إن أكثر المناهج فائدة لدراسة الشعر الجاهلي إنما تكون بالتركيز على قصائد معينة . وقد أوضحت من قبل أن ملاحظات المبدئية على أنواع البنية في هذا الشعر إنما قامت على أساس من تحليل مائة وخمسون قصيدة ، وأن هذه الملاحظات لا تمثل المقولات الأخيرة في المسألة ، بل هي عمل لم يكمل بعد ، وقد يستغرق بعض الوقت حتى يتبلور .

ابن ربيعة العامري . وتنضيف الآن مصطلحا آخر ؛ وكلاهما لغرض الإيجاز ، ولأسباب جوهرية أخرى تتعلق بطبيعة القصيدة التي نشير إليها . هذا المصطلح الجديد هو «قصيدة الشبق» The Eros Poem ؛ وهو يشير إلى معلقة امرئ القيس التي تعد بحق أشهر المعلقات وأكثرها تلقياً للإطراء ، بل أكثرها إثارة للخيال ، على الأقل فيما يتعلق بمحطاتها البنيوية^(٣) .

١ - ١

إن هدف هذا البحث مزدوج ؛ فهو أولاً يحاول أن يطلق على «قصيدة الشبق» منهج التحليل البنيوي الذي اتعاه من قبل في القصيدة المفتاح ، وأن يطوعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية للتوصل إلى فهم قصيدة الشبق على نحو أفضل ، وأن يستخلص نغمة أكثر دقة لوصف بنيتها ؛ وهذا البحث ثانياً يقسم بعض الصياغات النظرية لطبيعة جواب معينة بل شعر اجاهلي عموما ،

إن الأساس النظري لتحليل البنيوي ، الذي يحاول الباحث هنا أن يقدمه ، وأيضا المصطلحات المناسبة التي اقتبس بعضها من ليفي شترووس Levi — Strauss ووضع بعضها الآخر خصيصاً لهذه الدراسة - كل ذلك قد تم وصفه وتحديدته في البحث المشار إليه آنفاً ، ومن ثم كان من الضروري أن يقرأ تحليلنا الحالي مقروماً بالتحليل السابق ؛ إذ إن قراءته منفصلاً عن سابقه ستؤدي إلى فهم قاصر ، إن لم يكن في حقيقة الأمر ، فهنا مشوشاً .

ومن المصطلحات الكثيرة المستخدمة هناك ، سيكون مصطلح : القصيدة المفتاح The Key Poem هو المصطلح الوحيد الذي نشره هنا . وهذا المصطلح يشير إلى معلقة لبند

* نشرت هذه الدراسة في مجلة «الحديث»

Edchbiyat Journal of Middle Eastern Literatures; Vol. 1, No. 1, 1976.
pp. 3 - 69

الأولية (elementary units) . والوحدة الكلية الأساسية الأولى (الحركة الأولى I—M) تنظمها الأبيات من ١ إلى ٤٣ ؛ والوحدة الكلية الأساسية الثانية (الحركة الثانية II—M) تشمل عليها الأبيات من ٤٤ إلى ٨٧ ، أى إلى نهاية المعلقة . ويمكن أن نلاحظ التوازن الذى يلعبه النظر ، على الأقل فى هذه السبعة من المعلقة^(٥) .

٢ - ١

لواحدنا القصيدة الشقية على أنها بنية تتولد من جدول ثنائيات مثل : الموت / الحياة ، الجفاف / الطراوة ، الصمت / الصيحة ، السكون / الحركة ، افتقاد الحيوة / الحيوية ، الروال / الديمومة ، الهشاشة / الصلابة - فإن الخاصية الرئيسية لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقى ؛ وهذه الخاصية هى التى ظلت دون ملاحظة . ومع افتراض أنها قد لوحظت فإن أحدا لم يتطرق إلى الغوص فى مفزاها . إن القصيدة تقع وتحرك داخل ثنائية صديقه لها أهمية جوهرية بالنسبة لمعناها ، وبصفة خاصة ثنائية سكون الإطلال واندثارها ، فى مقابل الحيوية القاهرة والجارفة فى عاصفة المطر والسيل . وتشمل الوحدة الأولى فى هذه الثنائية جزءا من القصيدة بعد ، بصورة لافتة ، أصغر نسبيا مما تشغله الوحدة الثانية (وذلك فى الأبيات ١ - ٩ و ٧١ - ٨٢ على التوالي) ، هنا نرى نوعا من التوازن الدال (هو فى الحقيقة عدم توازن) كما سوف أوضح فيما بعد . ولكن وجود التعارض نفسه إنما يحتاج إلى مزيد من التأكيد والتصعيد ، وذلك عند كل نقطة فى أثناء عرض القصيدة ووصف نتائجها . إنه - كما هو واضح - تعارض ثابت لا يتغير ، راسخ فى قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه ، فى الحقيقة ، «ثبت» القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس^(٦) .

ومن هذه الثنائية الصدية التى تتلخص بالبنية الكلية للقصيدة ، يصبح ممكنا أن نتقل الآن إلى الخصائص البنوية التى تتولد من تفاعل التعارضات على مستوى أصيق ، وبصفة خاصة ، مستوى الوحدة التكوينية الأولى للمعلقة ، وهى وحدة الأطلال .

ولعدة أسباب ، خارجية^(٧) ودخلية ، فإن هذه الوحدة التكوينية إنما تستحق تحليلا يعادل فى شموله وعمقه ذلك التحليل الآخر لوحدة الأطلال فى «القصيدة المفتاح» ؛ وهو ما تمت به فى بحثى السابق . وفى النهاية سنستخدم جدولا تقارن فيه خصائص وحدات الأطلال فى هاتين المعلقتين . إننى آمل أن تلقى هذه المقارنة بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ،

وشعر المعلقات على وجه الخصوص . إن خصائص هذا الشعر التى كشفها لنا تحليلنا للقصيدة المفتاح ، مصابها إليها كل الخصائص التى سيكشف عنها تحليلنا لها لقصيدة الشبق - كل ذلك سوف يستخدم فى تقديم تفسير للعلاقات المتداخلة بين المعلقات السبع (أو بحسب اعتبارات متأخرة - المعلقات العشر) . ويستصح أن القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق لا تتميزان بما فيها من خصائص بنوية مختلفة فحسب ، بل من حيث إنها تجسدان كذلك اختلافا فى الرؤية - رؤية الواقع والإنسان والكون ؛ إنها تقلعان لنا إجابات مختلفة - هى فى الحقيقة إجابات متنافسة - عن الأسئلة الرئيسية التى واجهت الإنسان فى العصر الجاهلى . وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تتحرك داخل السياق نفسه ، سياق التوتر الكلى الذى تخلفه تعارضات مثل : الموت / الحياة ، النسيى / المطلق ، الجفاف / الطراوة ، الجذب / الخصب ، غياب الحيوية / الحيوية ، المتعبر / الباقى ؛ وعلى أساس من هذه الاختلافات التى يمكن ملاحظتها ، سوف نطرح عددا من الأسئلة الجوهرية . هل من الممكن أن تكون كل المعلقات قد اهتمت بالفضايا نفسها ، على الرغم من أن كل معلقة تقدم رؤية ذاتية متميزة للواقع ؟ إذا كان الأمر هكذا فهل من الممكن أن يكون السبب الذى من أجله فتننت المعلقات العرب (سواء صدفنا قصة تعلبها على آلكبة أو كان الأمر غير ذلك^(٨)) وفرضت وجودها كأعظم كتاج شعري فى إطار الثقافة التى هربها العصر الجاهلى - هل من الممكن أن يكون قد حدث هذا بسبب علاقاتها المتداخلة بوصفها عملا متكاملًا فى اللغة والرؤية أكثر منه على مستوى التميز الذى حقته كل معلقة على حدة فى مقابل كل القصائد الأخرى ؟ بعبارة أخرى : هل من الممكن أن ينظر إلى المعلقات لا على أنها وحدات منفصلة ومستقلة ، ولكن على أنها تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كيانا واحدا وكلا متوازما ؟

سوف نطرح هذه التسؤلات ، مع العلم بأن الإجابات التى ألمحنا إليها هنا ، إنما تعد من الموضوعات الرئيسية فى دراسة أشمل للشعر الجاهلى ؛ وهى التى أشرنا إليها من قبل .

٢ - ٢

يتوافر للقصيدة الشقية عدد من الخصائص التى تسمح بأن بعدها مثالا آخر على البنية متعددة الأبعاد multi dimensional structure (M. D. S.) ؛ وبنيتها إنما تتولد عن الصاعل بين حركتين رئيسيتين يمكن أن يطلق عليهما : الوحدتان الكليتان الأساسيتان (Gross Constituent Units)

وكل منهما تتكون من عدد من الوحدات التكوينية (formative units) التى يتكون كل منها بدوره من عدد من الوحدات

ويوصف ذلك كله تطبيقاً ضرورياً على مشكلات الشفوية
والتأليف بالصيغ في الشعر الجاهل .

القصيدة الشبقية

معلقة امرئ القيس *

- ١ - بقا نَبَك من ذَكَرِي حَبِيب ومَزَل
بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوَّلِ
- ٢ - قَتَوِصَحَ مَالِقِرَاءَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا
بِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ
- ٣ - تَرَى بَعَرَ الْأَوَامِ فِي عَرَصَاتِهَا
وَقَسِيمَاتِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ قُلْفَلِ
- ٤ - كَأَنَّ عِدَادَ الْبَيْنِ يَوْمَ مَحْمَلُوا
لَدَى سَعَرَاتِ الْحَيِّ نَاقَتْ حَنْظَلِ
- ٥ - وَقَفُوا بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطْلَبِهِمْ
يَقُولُونَ : لَا تَهْلِكْ أُمِّي وَتَحْمَلِ
- ٦ - وَإِنْ شِمَالِي خَبْرَةٌ مَهْرَاقَةٌ
فَهَلْ جِندَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَقُولِ
- ٧ - كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحَوِثِوثِ قَبْلَهَا
وَجَارَتِهَا أُمُّ الرِّيبَابِ بِمَأْتَلِ
- ٨ - إِذَا قَامَتَا تَصَوَّعَ الْمَسْكُ مِنْهَا
نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيَا الْقَرْنَقَلِ
- ٩ - فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْغَيْنِ مِنْ حَبَابَةٍ
عَلَى النَّخْرِ حَتَّى بَلَ نَعْمَى بِحَمَلِ
- ١٠ - أَلَا رَبُّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ
وَلَا سَيِّئًا يَسُومُ بِدَارَةِ جُلْجُلِ
- ١١ - وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْمَذَارَى مَطْلِقِي
فِيَا عَجِبًا لِرِخْلَيْهَا الْمُتَحَمِّلِ
- ١٢ - لَمَظَلْ الْمَذَارَى بِرَنَمَيْنِ بِلَحْيَيْهَا
وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدُّمُقْسِ الْمُفْتَلِ
- ١٣ - وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَلْدَ خِلْدًا خَيْرَؤُفٍ
فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِ
- ١٤ - تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعًا
عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا أَمْرَأَ الْقَيْسِ فَاثْرَلِ
- ١٥ - فَقُلْتُ لَهَا بِبِيرِي وَأَرْخِي زِمَامِي
وَلَا تَبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكَ الْمُعَالِ

* أحمد الزائف على ترجمة إنجليزية لمعلقة امرئ القيس أعيد طبعها من
و المملكات السبع الطوال : لأبيري :
وذلك يافت من :
A. J. Arberry "The Seven Odes"
George Allen and Unwin Ltd .

- ١٦ - فَمِثْلَكَ حُبْلٍ قَدْ طَرَفَتْ وَبُرْصِيعٍ
غَالِيَتُهَا عَنْ ذِي تَمَالِيمٍ مَحْمُولِ
- ١٧ - إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْعَصَرَتْ لَهُ
بِشْقِي وَلِحْمِي بِشَقِيَّتِهَا لَمْ يَحْمُولِ
- ١٨ - وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَيْبِ نَعْدَزْتُ
عَلَى وَآلَتِ خَسْلَفَةٍ لَمْ تَحْمُولِ
- ١٩ - أَفَاجِئْتُمْ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ ارْتَفَعْتُ صَرْبِي وَأَهْجِي
- ٢٠ - أَغْرُكُ بِمِى أَنْ حُبُّكَ قَاتِلِ
وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
- ٢١ - وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيفَةٌ
فَلْ يُبَايِ بِمِى يُبَايِكَ تَسْلِ
- ٢٢ - وَمَا قَرَفْتَ عَيْنَاكَ إِلَّا لَتَصْرُورِ
بِسَهْمِيكَ فِي أَغْصَانِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
- ٢٣ - وَبِضَّةٍ خَيْرٍ لَا يُرَامُ جِبَاؤُهَا
تَحْتَمُّ مِنْ لَوِيهَا غَيْرُ مُفْجَلِ
- ٢٤ - تَحَاوَزْتُ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَغْشَرًا
عَلَى جِرَاعِهَا لَوْ يُبْسِرُونَ مُقْتَلِ
- ٢٥ - إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّيَاءِ تَغْرَضَتْ
تَغْرَضُ مِنْ أَثْنَاءِ الْوُفَاكِ الْمُفْصَلِ
- ٢٦ - فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لَوْمَ يُبَايَا
لَسَى السُّرِّ إِلَّا لَيْسَةَ الْمُفْصَلِ
- ٢٧ - فَقَالَتْ : يَمِينَ اللَّهِ مَا لَكَ جِلَّةٌ
وَمَا إِنْ أَرَى هُنَاكَ الْغَوَايَةَ تَجَلِ
- ٢٨ - فَجِئْتُ بِهَا أُنْبِئِي خَيْرُ وِرَاءِنَا
عَلَى إِثْرِنَا أَذْيَالٍ بِمَرْجٍ مُرْجَلِ
- ٢٩ - فَلَمَّا أَجْرْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَاتَّحَى
بِمَا بَطَنُ خُبْتِ ذِي قِفَابٍ عَقْفَلِ
- ٣٠ - مَدَدْتُ بِغَضِي قَوْمِيَّةً فَمَايَلْتُ
عَلَى فَضِيمِ الْكَشْحِ رِيَا الْمُخْلَخَلِ
- ٣١ - مَهْمَقَةً بِيضَاءَ غَيْرِ مُفَاضَةٍ
تَرَانِيهَا مَضْفُولَةً كَالسُّجْنَجَلِ
- ٣٢ - تَصُدُّ وَتَبْدِي عَنْ أَمِيرٍ وَتَنْجِي
بِنَاطِرِي مِنْ وَخْشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفَلِ
- ٣٣ - وَجِدِدِ كَجِدِدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
إِذَا هِيَ نَصْنَعُهُ وَلَا بِمُطْفَلِ
- ٣٤ - وَفَرَعُ يَزِينُ الْمُتَنَّ أَسْوَدَ فِاحِمٍ
أَبِيَّ كَقَنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَشِّكِلِ

- ٣٥ - هَذَا بَرٌّ مُتَشَبِّهٌ إِلَى الْعَلَى
تَصِلُ الْعَقَصُ فِي مَتْنِي وَمُرْسَلِ
- ٣٦ - وَكُنْشَحَ لَطِيبٌ كَالْجَدِيدِ مَحْضَرٍ
وَسَاقِي كَأَبْوَابِ السُّقَى الْمَذَلِّ
- ٣٧ - وَتَضِجِي فَتَيْتِ الْمِسْكُ فَوْقَ بَرَاثِهَا
بُورَمُ الضَّحَى لَمْ تَتَطَّقْ عَنْ تَفَضُّلِ
- ٣٨ - وَتَقَطُّو بِرَغَصٍ غَيْرِ شَيْءٍ كَأَنَّهُ
أَسَارِيحُ ظَنِّي أَوْ قَسَائِدُكَ لِتَجَلِّ
- ٣٩ - تُصَيِّطُ الظَّلَامُ بِالْجِشَاءِ كَأَنَّهُ
مِنَارَةٌ تَمْسِي رَاهِبٌ مُتَبَتِّلِ
- ٤٠ - إِلَى بَنَاتِهَا يَرْوُو الْخَلِيمُ صَبَابَةً
إِذَا مَا اسْتَبَكَّرَتْ بَيْنَ دَوْرٍ وَبَحُولِ
- ٤١ - كَبْكُورُ الْمُقَانَاةِ الْبَيَاضِ بِضَفَرَةٍ
غِذَاهَا تَجِيرُ الْمَاءَ غَيْرَ مَحَلِّ
- ٤٢ - تَسَلَّتْ مَعَامِيكَ الرُّجَالِ عَنْ الصَّبَا
وَلَيْسَ قَوَادِي عَنْ هَوَاكَ بِمَسَلِّ
- ٤٣ - أَلَا رَبُّ خَصَمٍ فِيكَ أَلَسَ رَذَذْتَهُ
نَصِيحٍ عَلَى تَعَذُّلِهِ غَيْرَ مُؤَنِّلِ
- ٤٤ - وَلَيْلٍ تَمُوجُ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُونَهُ
عَلَى بَأَنَوَاعِ الْهَمْسُومِ لَيْبَسَلِ
- ٤٥ - لَقُلْتُ لَهُ لِمَا لَمْ يَطْلُ بِصُلْبِهِ
وَأَرَدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلِّ
- ٤٦ - أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِ
بَصْبَعٍ وَمَا إِلَّا صَبَاحُ فَيْكٍ بِأَمَثَلِ
- ٤٧ - فَيَسْأَلُكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَن نَجْوَتَهُ
بِكُلِّ مَغَارِ الْفَتْلِ شَدَّتْ بِسَدَلِ
- ٤٨ - كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِقَتْ فِي مَصَابِيهَا
بِأَمْرَاسٍ كَتَانٍ إِلَى صَمٍّ جُنْدَلِ
- ٤٩ - وَفَرَبَةٍ أَقْوَامٍ جَعَلَتْ جِصَامَتَهَا
عَلَى كَاهِلٍ مَبِي ذُلُولٍ مُرْجَلِ
- ٥٠ - وَوَادٍ كَجَوَابِ الْعَمِيرِ قَفَرٍ قَطَعْتَهُ
بِهِ الذُّبُّ يَمْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُمِئِّلِ
- ٥١ - فَقُلْتُ لَهُ لِمَا هَوَى إِنْ شَأْنَا
قَلِيلُ الْبَقَى إِنْ كُنْتَ لِمَا تَقُولِ
- ٥٢ - بِحِلَاتِنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَانَتَهُ
وَمَنْ يَجْنَرُثُ خَرْنِي وَخَرْنُكَ يَزُولِ
- ٥٣ - وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطُّيْرُ فِي وَكَايَتِهَا
بِمَنْجَرٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْتَكَلِ
- ٥٤ - وَكَرَّ عَقْرٌ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا
كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ خَطَّةِ السُّيْلِ مِنْ غَلِ
- ٥٥ - كَعَيْتِ يَرْوُ اللَّيْلُ عَنْ حَالٍ مَتْنِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَسَّرِ
- ٥٦ - عَلَى الذُّبُلِ جِيَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِرَامَهُ
إِذَا جَاشَ فِيهِ نَحِيَّةٌ غَلَى بِرُجُلِ
- ٥٧ - مَسَحَ إِذَا مَا السَّابِغَاتُ عَلَى الْوَقَى
أَثَرْنَ الْعَبَارَ مَا لَكَ دِيدِ الْمُرْكَلِ
- ٥٨ - يَرْوُ الْغَلَامُ الْخِفَ عَنْ ضَهَوَاتِهِ
وَيَلْوِي بِأَلْوَابِ الْعَنِيْبِ الْمُثْقَلِ
- ٥٩ - تَرِيرٌ كُخْزُوفٍ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
تَتَابَعُ كَفِيهِ بِخَيْطِ مُوَصَّلِ
- ٦٠ - لَهُ أَبْطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ
وَارِخَاءَ بِرَحَابٍ وَتَقَرِيبُ تَتَقَلِّ
- ٦١ - صَالِحٍ إِذَا اسْتَنْهَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضَابِ مَوْتِ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَّلِ
- ٦٢ - كَأَنَّ سَرَاقَتَهُ لَدَى الْيَتِّ قَائِمَا
مَذَاكُ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةِ خَنْطَلِ
- ٦٣ - كَأَنَّ دِمَاءَ الْمَهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ
عُمَارَةُ جَنَاءٍ بِشَيْبِ مُرْجَلِ
- ٦٤ - فَعَنْ لَنَا بِرَبِّ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
عُذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَامٍ مُذِيرِ
- ٦٥ - فَأَذْبَرْنَ كَالْجَمَزِ الْمَفْضَلِ يَتْنِ
بِحَبْدٍ مَعْمُ فِي الْعَشِيرَةِ غَوْلِ
- ٦٦ - فَأَلْحَقَهُ بِالْمَهَادِيَاتِ وَدُونَهُ
جَمَاجِرُهَا فِي حَصْرَةٍ لَمْ تَزُولِ
- ٦٧ - فَمَادَى جِدَاءَ بَيْنَ ثَوْبٍ وَنَعْجَةٍ
بِرَاكَا وَلَمْ يُنْصَحْ بِمَاءٍ فَيُقَسَّلِ
- ٦٨ - فَظَلَّ طُهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ تَيْنٍ مُنْصَجِ
صَفِيْفٍ يُسَوِّدُ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلِ
- ٦٩ - وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ قُوْنَهُ
مَتَى مَا تَرَقَّى الْعَيْنُ بِهِ تَسْهَلِ
- ٧٠ - فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِحَامُهُ
وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِمَا غَيْرَ مُرْسَلِ
- ٧١ - أَضَاحَ تَرَى تَرْقَا أَرْيَكَ وَمِیْضُهُ
كَلَمْعِ الْبَذْيِ فِي خَمِيٍّ مُكَلَّلِ
- ٧٢ - يُضِيءُ مَنَاءً أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ
أَمَالُ السُّلَيْطِ بِالذُّبَالِ الْمُعْتَلِ

المعلقة : تأتي اثنان منها في نهاية كل شطر من البيت
وبداية ونهاية البيت الثاني ، وثنائية أخرى تأتي في نهاية
الأول وبداية الشطر الثاني من البيت الثالث . والشكل
يرينا هذا التنظيم الملحوظ وكذا تشكيلة الشائيات
(بالإضافة إلى الثنائية الأصلية المفهومة ضمناً في الكلمة إلا
البيت الأول ، وهي المشار إليها هنا بالحرف B)



وبناء على هذا فالتعارضات والثنائيات إنما تشكل الأوتار
يشد إليها نسج الحركة الافتتاحية في المعلقة . ومن الواضح
هذه الثنائيات تشكل تعارضات تتفاوت درجاتها من حيث
أو من حيث كونها تعارضات «حقيقية» . إن التعارض
جنوب/شمال ، تعارض حقيقي أكثر من التعارض في دغ
حومل . ومع ذلك فكلاهما تعارض ، في حين أن حبيب/
تشكل تعارضاً على مستوى الحى وغير الحى فقط . ولكن
هو طبيعة هذه الثنائيات والتعارضات . لديها أربع تعارضات
تشمل علاقات : المذكر/المؤنث ، والمؤنث/المؤنث
(دخول/حومل ، ونوصح/المفارقة ، وبنوب/شما
وعرصات/قبعان) وأكثر من هذا ، ففي الثنائية الأولى والثالث
وهما اللتان تتكونان من لفظين كلاهما في صيغة المذكر وإن
مضمونها مؤنثا حسب القواعد التقليدية (مخصوصاً الأخ
منها ، في ثنائية مثل هذه يتحدد التقابل الحقيقي من طم
الرجوع إلى المضمون المؤنث لصيغ المذكر . وهذه الملاح
تصبح أكثر أهمية عندما نلاحظ أنه في ثنائية حبيب/منزل
حيث لا يظهر تعارض حقيقي ، فإن الكلمتين مستخدمتين
بصيغة المذكر من حيث الشكل ، وأيضاً في صيغة المذكر
حيث المضمون (هل الرغم من أن كلمة «حبيب» هنا ،
السياق ، تشير إلى امرأة) . ونلاحظ هذا فنقول إن التعارضات
تقوم بين مؤنث/مؤنث أو مذكر/مؤنث . وحيث يوجب
التعارض مذكر/مذكر فهو تعارض بالرجوع إلى مضمون
المؤنث . لكن حين يوجد التعارض مذكر/مذكر منفص
غالباً عن أى مضمون مؤنث فإنه في هذه الحالة لا يشكل تعارض
حقيقياً . وعلى هذا فالثنائيات تظهر لتشير إلى أن علاقة التعارض
تكون بين مذكر/مؤنث وبين مؤنث/مؤنث وبين مذكر/مذكر
بالإشارة إلى المؤنث . قد يدعشنا - على الرغم من أن ذلك أمر
حقيقي إلى حد بعيد - أن هذه هي بعض التعارضات الأساس
التي تتخلل المعلقة كلها ، وتشكل نسجها . وهذا سيتضح بعد
قليل في التحليل . ومن الملاحظات الكاشفة أن ثنائية
حبيب/منزل التي تصبح تعارضاً فقط على مستوى حى/غير

- ٧٣ - قَعَدْتُ لَهُ وَصَحِيْقِي نَيْنَ ضَارِجٍ
وَسَيِّنَ الْعُلْبِيْبِ بَعْدَ مَا مُتَّأَمِلِ
٧٤ - عَلَا قَطَنًا بِالشِّيمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ
وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّيَارِ فَيَذْبُلِ
٧٥ - فَأَصْحَى بِسُحُ الْمَلَةِ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ
يَكُبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ نَوْحَ الْكَهْمَلِ
٧٦ - وَمَرَّ عَلَى الْقَتَانِ مِنْ تَقْيَانِهِ
فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعَصَمَ مِنْ كُلِّ مَرْزَلِ
٧٧ - وَتَيْسَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جَذْعَ نَحْلَةٍ
وَلَا أَجْمًا إِلَّا مَشِيدًا سَجْدَلِ
٧٨ - كَأَنَّ نَيْسِرًا فِي عِصْرَانَيْنِ وَبِلِهِ
كَسِيرُ أَنْسَارٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلِ
٧٩ - كَأَنَّ قُرَى رَأْسِ الْمَجِيْمِ غَذِيَّةُ
مِنْ السَّيْلِ وَالْفَتَاءِ فَلَكَّةُ بِمَرْزَلِ
٨٠ - وَأَلْقَى بِضَخْرَاءِ الْغَبِيْبِ بَغَاعَةَ
نَزُولِ الْبَيْمَانِ ذِي الْعِيَابِ الْمُحْمَلِ
٨١ - كَأَنَّ مَكَايِكِي الْجَوَاءِ غَذِيَّةُ
صُبْحِ سُلَاقٍ مِنْ زَحِيْقٍ مُفْلَلِ
٨٢ - كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرْفِي حَبِيْبَةٌ
بَارْجَائِهِ الْقُصُوْى أَنَايِشُ عُضَلِ

٣

تبدأ القصيدة الشبقية بفعل أمر في صيغة التثنية : «ففاء»
ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثانيه ممثلة في
وجود (صاحبين) ، ويتضاءل يمثل في (أنا في مقابل الآخر) .
هذا الأمر نفسه إنما يحدد النغمة العاطفية في القصيدة ، ويكشف
عن درجة من حدة الشعور والتأكيد لله «أنا» ، على نحو لا
نجد ، على سبيل المثال ، في القصيدة المفتاح . الفعل الثاني
«يَكُبُّ» يبعد البعد العاطفي للموقف بطريقة تختلف إلى حد
كبير عن الافتتاحية الخافضة في نغمتها العاطفية في القصيدة
المفتاح . أما العناصر اللغوية الثلاثة التالية فتستحضر السياق
الزمني لسبب الوقوف والبكاء (قعا نيك) ، وهو تذكر الحية
المعروفة ، والمكان الذي كانت تسكنه في الماضي . وفي الحال ،
نجد القصيدة تدور بين عناصر تعارض رئيسي آخر هو :
هنا مقابل هناك ، الزمن الحاضر مقابل الزمن
المنقضى . وكل ما يبقى من هذا الزمن المنقضى إنما هو مجرد
ذكرى ، هي ، افتراضاً ، ذكرى زمن السرور واللقيا ، أما
الزمن الحاضر فهو وقت التحجب والوحدة .

وسرعان ما يتبع التعارض الرئيسي سلسلة من الثنائيات
منها أربع ثنائيات تشكل الحدود الفيزيائية لليتين الأولين في

يدورها مصدراً للوتر كما سوف نرى بعد قليل

٤

سوف أقوم الآن بتنظيم الوحدات الأساسية لحركة الأطلال مع الوحدات الأولية هذه الحركة في القصيدة المصاح ، وسيكون ذلك في جدول بسيط يصعبها كحرمه أولية من العلاقات (١١) التي يمكن تطويرها وإثرائها في مراحل متأخرة ، وذلك عن طريق إدماج الوحدات الأساسية لحركة الأطلال في المعلقة الأخرى . أوفى أية قصيدة جاهلية أخرى .

انظر جدول رقم (١)

إن بعض الدلالات الصمنية المبينة على نقاط التشابه ونقاط الاختلاف التي تتضح من الجدول رقم (١) سوف تظهر في الأجزاء التالية من هذه الدراسة ، وسنحاول أن نربط هذه الاختلافات بالاختلافات الأساسية بين رؤى الواقع كما تجسدت في كل من القصيدة المفتاح والقصيدة الشقية . ولكن إحدى الخصائص الملحة في هذا الجدول تستحق التوضيح الآن ، وهي : العياب الملائت للنظر من العمود الأيسر ، وهو الذي يمثل اتجاه التغير - الحياة ، لأية وحدات أساسية مهمة تنتمي إلى القصيدة الشقية . هناك مفردات ترتبط بالماء ، كما أن هناك إشارات إلى الحيوانات ، ولكنها بدلاً من أن تصور حقن الحياة في وسط الموت تصور حالات وجود ونقاط رمزية تحدث عند انحسار الحياة ، وتلاشي الطراوة والخصب . مثل هذا سجله في طبيعة الإشارات المتصممة في كلمة « مقراء » التي لها أهميتها لاشتقاقها من جذر ق ر ر (قر) ، الذي يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء (منساباً من أماكن أكثر علواً) . وكذلك الحال في كلمة (قيعان) التي تتضمن إشارة مماثلة . بيد أن مقراء وقيعان لا تذكران كى توحيا بالماء . ففي حالة الكلمة الأولى ، لا توجد إشارة إلى الماء ، وفي الحالة الثانية نلمح إشارة واضحة لعدم وجود الماء ، إذ إن القيعان مملوءة بمرقر الوحش الذي يشبه حب القفل . أما بالنسبة لبقر الوحش نفسه فإلهم ليس وجوده ، بل إلهم هو عيابه الآن ووجوده غير المحدد في الماضي . لقد انحسر كل شيء ، حتى حياة الحيوان قد انحسرت وتلاشت ، بخلفة وراءها لا شيء سوى البحر ، وهو الذي يجسد لحظة فقدان والموت ، وبشكل ، من ثم ، قاع البنية الإيقاعية للزمن والحيوية . وهناك إشارة أخرى ، أكثر خصوصاً ، إلى حياة الحيوان ، لكنها تصاعف من عياب الحياة . إن « توصح » ، كما نعلم من القصيدة المفتاح ، مكان يشتهر بجمال بقره الوحش وهو يستحضر في القصيدة المفتاح هذه الخاصية ، كما يذكر بقره صراحة ، ولكن الشاعر في القصيدة الشقية يذكر المكان لا البقر ، ويأتى موضعه حارح إطار وحدة الأطلال ، مكتوباً أحد حدودها ، وفاصلاً ما عن بقية المظهر .

حتى ، إنما تعكس طسعة العلاقات بين ثنائية من أكثر الثنائيات جوهرية في المعلقة ، هي بالتحديد ثنائية/السل ، التي تشكل تعارضاً ليس على المستوى الدلالي أو الوظيفي بل على مستوى حتى / غير حتى (١٢) .

وتم حسب آخر من جوانب التعارضات التي ناقشناها ، وهو جانب يستحق الذكر ، يتمثل في أن أربعة من هذه التعارضات تشتمل على اتجاهات : جنوب/شمال ، وغرب/شرق ، ومرتفع/منخفض ، وكما نلاحظ يمكن معلق ، المكان محاط من كل الاتجاهات ، قنوات المياه حافية والقيعان - وهي أماكن مخصصة تحيط بها الأرض ، ونحدها الحدود ، سوف يتجمع الماء فيها . وسيتصح فيها بعد أن المعلقة تطوّر إلى درجة مذهشة الصور والأحاسيس ذات الطبيعة المماثلة لما تثيره بينا تلك التعارضات في الحركة الاتساعية في المعلقة .

٣ - ١

إن التحديد الجغرافي ، الفصل للمكان ، أو على الأقل ذكره ، له مغزى مستدكره فيما بعد ، ولكن من إلهم الآن أن نلاحظ أن حيوية الانطباع الذي يصفه التحديد للفصل لمكان إنما يولد ، على المستوى الدلالي ، العبارة التي صعب تفسيرها عن عدد من شراح المعلقة (١٣) ، وهي قوله الشاعر : « لم يعف رسمها » . إن الشاعر هنا يضاعف من حيوية الرسم وديمومته . ويأتى بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس . أى أن نظرة الشاعر إلى الرسم إنما تتأرجح بين حالتين : الدائم في مقابل الزائل ، واللازم في مقابل الخاص للزمن . إن هذا التعارض الجديد ، بين اللازم والخاص للزمن ، إنما هو نتج آخر من تحيبت الخيشان العاطفي والرؤية الوجدانية للشاعر ، ويتمثل في أن حقيقة الموضوعية (ليست أ) في مقابل الإدراك الذاتي بلحقيقة (أ) . في كذا الحالتين بعد نشب حالة الوجود حالة عاطفية للوجود : ليس الرسم دارساً ، ومع ذلك بشر آخرن والبكاء/سيعمو ولذلك يثير الحزن والبكاء في ارتقاب استقبل . ولذلك فإن كلا الحاضر والمستقبل يصبح مصدراً للحزن والوتر .

سيتصح بعد قليل أن ملامح قسم الأطلال تحلل المعلقة كلها ، ويتمثل في الثنائيات والتعارضات والعلاقات المعنوية (المعلقة كلها تكثر من ذكر كلمة «ين» ، بمعنى أن شيئاً ما يكون موجوداً بين شيئين آخرين) ، وتتمثل أيضاً في فموض العلاقات وحزن المعاصر وغياب المستقبل ، والرعية اليائسة في بحث كل شيء يمثل هذه الكلمات التي تصجر بالحيوية ، وتقيم توازناً مع الحاضر اندارس الحزن . وعلى الرغم من هذا فإن معادة الماضي لا تتجسد على أنها توازن للمعاصر وحده ، بل تصح هي

جدول رقم (١) *

القصيد المفتاح = (م)

القصيد الشقية = (ش)

يشير السهم → إلى غياب لوحدة أساسية من القصيدة المدروسة.

التعبير	التعبير
الماء نجف	(م) القبيلة تترك مصرب الخيام (بحثا عن الكلا والماء)
الخيام دارسة	القبيلة نجف
السيل يترك الأرض	الأرض تترك برول المطر
الأرض قاحلة	النباتات تنمو
لا نباتات	الحيوانات تأكل
لا حيوانات	الحيوانات تترك صغارها
لا أناس	الحيوانات آمنة وتعيش في سلام ووثام مع صغارها
الطبيعة تموت بصورة أبدية وهي لا تحيب الإنسان	الوقت يتعب من شيء غير مقدس إلى شيء مقدس
الشاعر هجرته يوار	
بؤس ، لا أولاد ،	
لا ياهث على الحياة	
الوقت يتعب من شيء مقدس إلى شيء غير مقدس	

الماء يجه	الماء والكلام
آثار الخيام غير دارسة	القبيلة تترك مصرب الخيام (بحثا عن الكلا والماء)
(إنها تبعث حزنا حديدا)	لا شيء يذكر من القبيلة
لا ذكر للسيل هنا (بأن في آخر المعلقة)	لا ذكر للمطر
لا نباتات	لا ذكر للنباتات (عدا حبات العفل والحفظا ،
لا حيوانات	وهما رمزان على المראה)
لا أناس	الحيوانات لا تظهر في هذا المشهد
لا اتصال بالطبيعة	(يظهر ووثها فقط : كانت هناك ولكنها قد رحلت ، الحياة تتلاشى من جديد)
الشاعر هجرته امرأة (كان قد هجر قبل ذلك كثيرات)	لا أناس ، لا أولاد
لا ينمكس في المعلقة اهتمام بالأولاد	لا ذكر لسلام أو وثام
الوقت دائما هو وقت الانكسار في الحياة وفي العلاقات الإنسانية	الوقت وقت مرارة وانكسار ليس غير

الموت

الحياة

الجدول يمكن تطويره ليعطي تقاطعا مثل :

(١) الشاعر يقف بالأطلال ، لا رفاق

الشاعر يسائل الأطلال

→ لا أمل إلى الرفاق .

* جزء من هذا الجدول الذي يرتبط بالقصيدة للمعنايم إنما هو مسح أخرى من جدول (١) في تحميل القصيدة المفتاح ، مصافا إليه هنا جملة عناصر تساعد في مسألة الفقرة بالقصيدة الشقية



تبدأ الأسى الذي صوره الشاعر في البيت الأول ، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حانة مركبة للوجود . إن بعد ، في جانب من إحياء للطبيعة ، وبنا للإحساس بحياة في وسط الموت ، ونجد ، في الجانب الآخر ، قوة تثير أحرار الشاعر وآلامه للبرحة وتضاعفها . وكما لاحظ بعض الشراح الأفندي قديماً ، تبدل الصورة غيرة لأن القول بأن الأطلال لم تعف معناه أن الشاعر إنما يصور قوتها الأبدية لبشر الحين والحزن واليك . ونظّل الأطلال هناك ، نصرة وجدينة ، تشهد حيوية السرى ، ونخلق توتراً متزايداً .

تختلف مظاهر الحياة التي يصفها الشاعر هنا اختلافاً أساسياً عن تلك التي نجدتها في القصيدة المفتاح ، ذلك لأن العملية الحدلية هنا ورؤية الواقع التي تشير إليها إنما تختلف جوهرياً عما هي عليه في القصيدة المفتاح . ويمكن رؤية حياة الخيول هنا لا هل أنها تجسد لقوى التسلل ، واستمرارية القاء على أسا استحصال يخلق لاستجابة عاطفية ذات كثافة هائلة . إن السطر لا يسقط ، والبيات لا تنمو ، وتوظف علامات الحياة كنها بوصفها عوامل نشطة تولد إحساساً عاطفياً كثيفاً بالوجود . وثبتت الذكرى تلك الصيغة المفحمة « فما مث » . أم بعد الأرام فيخلق إحساساً بالمرارة ، ويشير منظر الرحيل حدة انفعالية مصاعمة على مستوى حسي (الوقوف لدى سمرات احيى ، ناقف حنظل) . وعندما تلوح في الدهر أم حويرث وأه الرباب فإن الاستجابة تتمثل في شهوة علامة ؛ فاشاعر لا يقدم صورة بصرية تماماً ولكنها صورة أكثر حسية ، تظهر في ربح الحب التي تهب من الشرق حاملة شذى السوة وأريج القرمص ؛ وهي

لقد تم التركيز على حالة الاستجابة العاطفية الفائقة في وحدة الأطلال بسبب أهميتها السبوية الجوهرية . إنها مهمة لا توصفها حاصية محلية للوحدة التكوينية التي نشأتها الآن فحسب ، ولكن لما لها أيضاً من كثافة تتولد عنها حركة مصادرة لكثافة أشد ، تتمثل وطبيعتها في شيئين ، هما توازن حركة الافتتاحية ، وكذلك التوسط بين الثبات ، وعدم الحركة ، والجفاف ، والموت النسي لهذه الحركة من جهة ، والقوى البدائية الغامرة والجارقة للحركة الأخيرة في القصيدة من جهة أخرى ، متجسدة في منظر الحصان والسيل .

إن وحدة الأطلال هنا محكومة بالموت ، والتفكير ، والجفاف . الروال ، أكثر من الوحدة المناظرة لها في القصيدة المفتاح . ومن ثم نجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة خافتة في القصيدة الشبقية أكثر مما هي في القصيدة المفتاح . إن جدلية الحياة/الموت ما تروا واضحة ، ولكن حصينتها إنما ترى على أنها سيطرة للعقدن والانكسار والروال . إن الحياة تظهر لمحا عتياً أكثر مما شتاً يسمح له بالاشتاق من داخل وحدة الأطلال . أما نصمات الحمال والحيوية والظراوة في اسم المكانين . (نوصح ومقرة) ، والآثار الدالة على حياة الحيوان (مهر) ، فتخلق إحساساً بالحياة ، ولكن القصيدة مسكونة ملحظة تقهر لقوى الحياة ، تجعل من العمل المعنى بلاشاعر (نسجتها) شيئاً عظيم الأهمية . إن ذكر هذا العمل ليس أمراً تعسفياً أو غير ضروري ، بل هو صورة لسوعي من الرياح التي تمثل قوى متعارضة للدمار ، بأسجة الأطلال ، فتشئ بإحساس بالحمال والرشاقة ، ولكنها تقدم كذلك إحدى الهياكل التي تنساب في

انصوره التي بدانت حاسق شمس والشمس إلى حدة الشهوة إنما تخلق استجابة عاجزة حيائه في انبساطه والشمس والشمس جمع ويعبر عن صيانة وهي استجابة قد يميل البعض إلى أن يسميها معها عن أبي محمد مائة ، ١٠ إلى بكر المرو عازفاً على الوظيفة الرئيسية لوحدة الأضلال كلها

من الممكن رؤية وحدة الأضلال بوصفها مركباً للعلاقات التي تحفظها التعارضات وهي الموت / الحياة ، والروايل / الديمقراطية ، ونحوها لا عن أنها قصة حزن - تقيدية . ولكن بوصفها حركة عبيدة في معروفة سيمفونية . هذا التركيب في العلاقات إنما يحدد مستوى العاطفي للفصيدة ، ويولد سمة دلالية تؤكد السق لحدة الاستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأخر أو عصبية السجيرة . هذا وصح في تعارض مثل : هم / أنا ، (هم يقولون : لا تهلك أسي / أنا أدع الدموع تتجرجر ونسبيل . هم يتأملون وينصحبون / أنا استجيب تلقائياً وعاطفياً تماماً) . هذا التعبير يعلق أهمية كبيرة على حروف : الماء ، في قوله : هم / أنا ، استجابة مباشرة نفهم له : لا تهلك أسي ونجمل ١

إن الفعالية السبابة التي تكشفها الحياة العاطفية والحدة لشهوانية إنما تولد من الحركة الثانية للفصيدة بأكملها . تلك الحركة التي تجسد محاولة يائسة لاستحصار لحظات أكثر حدة للزمن المنقضى ، هي لحظات تشكل - من خلال حدثها - الموجة المضادة أو القوة المضادة للحياة التي يمكن أن تعمل بطريقة معاكسة عند الإحساس بالمقدان والتغيب والزوال / يقولون : هم / أنا ، من خلال حدثها فحسب ، بسبب مصمونها الدلالي أو حالاتها الوجودية التي تحكمها . هذه اللحظات الماصية لا تشكل حالة السعادة التي يمكن أن نقيم توازياً مع حالة الحزن إذا كانت وظيفتها هي هذه الوظيفة ، ذلك لأن اللحظات الماصية ليست كلها لحظات سعيدة . والخفية أن أكثرها أهمية هي لحظة الأسي والحزن والألم المبرح الذي تكشف عنه ، بصفة خاصة ، تجربة الشاعر مع دمنة . ولكن مصمون هذه اللحظات العاطفي ، سواء أكانت سعيدة أم لم تكن ، لم يكن في الخفية أمراً مهماً ، وما يجعلها مهمة إنما هو كثافتها العاطفية والشهوانية .

وينتج عن الزمن الرائل في وحدة الأضلال أزمة أخرى ميتة ، عاشها الشاعر عملياً في فترات بعيدة من حياته الماضية ، لها وظيفة إيجابية في خلق توازن مصاد للزمن الآتي . وهذا المعنى تكون الحركة الثانية في جوهرها : بحثاً عن الزمن المصانع a la recherche du temps perdu . إنها محاولة يائسة لنسي انقضاء الزمن وطبيعته الرائلة ، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية ، ولتلاقي ، وللعالم المستقر ، وللتواصل العاطفي الحميم ، وذلك عن طريق معث نجارب الماصي الذي تبدو علاقته ماخاضر عامصة . إن هذا الزمن المنقضي يستحوذ عندهم وهم في أوج حيوتهم وإشراقهم ، بل وهم ، فوق هذا ، في ذروة امتلائهم بالكثافة العاطفية والشهوانية . إن تعصبات الماصي تومض

بوضوح ، ليس بوصفها حكاية تروى بطريقة تعسفية ، بل كحربا لقطات متلاحقة ومتوهجة يتم احتياها بعناية . يستخدم الشاعر أول الأمر كلمة عامة عمماً لتشمل الزمن الماصي كله ، ولكنها تستخدم لتعني يوماً معيماً بذاته : « ألا رب يوم » . فالتركيب هنا لا يعنى « مجرد يوم » بل يعنى « وقت أو لوقاة جيدة » ، كما توضح ذلك الآيات التي تتبع هذا البيت مباشرة : « إذ يظهر البعث » صالح ، « ويكون ظهوره لافتة نيحة حبيديته السبية بوصفه كلمة عاطفية . لكنه يجسد بقوة رؤية الشاعر لرأس الماصي وكذلك انهم خاضر ، لأن ما في الحياة إما صالح أو فاسد . فالحياة كما يصورها الشعراء الآخرون يفسدها الزمن (١) ، وأكثر من هذا فإن اليوم محدد : « جندل » . هم يوم مهم : « إذ إن كلمة جندل المشتقة من جندل (دبدة الصوت وتكرار الدبدة) تنقل حركة صاحبة ، ثم تومض أمام صور لا تكمن قيمتها في تصوير السعادة بقدر ما تكمن في الشق البدائي للحياة والإفراط في التمتع بها . ونصور : « يوم غفرت للعداري مطي » الحمل على أنه الفرمان الذي يقدم على مذبح اللذة الحسية : ماذا يمكن أن يصور الحدة الحسية لبدالية أكثر من دم حيوان مهرق وصورة العداري يتعجرن بالحياة وهم يحتملن ويتصاحكن ويترامن حول النعم ؟ الشهوانية بوصفها هنا أمران : يتمثل الأول في الصباح بعاطفة بدائية تظهر في قولن : « فباعجا لرحلها التحمل » وهو سطر يصيف قليلاً على المستوى الدلالي ، لكنه يحمل بتفاصيل حسية لا يمكن فهمها إلا في السياق التاريخي للقصة . والأمر الثاني هو انصورة ، وهي التي لا تتضمن حاسة البصر وحدها ولكن حاسة اللمس كذلك : « وشحم كهداب النفس المقتل » . من الواضح ه أنه لا شيء على الإطلاق قد قبل عن اجتماع أو حتى عن الاستجابة من قبل العداري أو عن أي تراسل حسي ، وكل ما هالك هو تصوير للمظهر الشهواني . وبين هذا المنظر مباشرة ومضة أخرى تظهر في تصاعد الشهوانية واقترب جسدي أحدهم من الآخر للمرة الأولى . وتتمش هذه الومضة في صورة لشاعر داخل هودج عنبرة (هل كان يجلس وراءه ؟) . امرأة هنا تتمتع (هل كان تمنعها دموعه ؟) ، وتطلب منه أن يزل من الهودج . وهنا ، مرة أخرى ، وبصرف النظر عن التفاصيل الواقعية للرؤية الفريائية ، فإنه لا شيء يقال حاصلاً بالخس . إن الشاعر صعب بطلب إليها أن ترحى زمام (ماذا ؟) ، وألا تفصيه عن نعيم جنتها ، ولكن ليست هناك إشارة إلى الاستجابة . وبدلاً من هذا ، نجد استحصاراً للحظة عميرة من الماصي (حيث يصور أول اتصال جسدي) ، وهي تستحضر من أجل مصمونها الحب

إن التكيف الانتد من المستخدم هنا إنما يصعد من التحارب الشهوانية الخالصة المستكة في الزمن الماصي . ولكن اللحظة القادمة تتحول إلى مستوى آخر للحدة ، نبت هي الكثافة العاطفية المرتبطة بدجلة الشاعر وبقلبه وجبه . ولا يبدو في هذه

التي يبدأ بمظهر وحيل الصيلة والحشية (الماضي ١) ويوغل أكثر في الماضي إلى زمن أم الخويرت (الماضي ٢) إنما هو زمن الشدة والألم . وعندما يبدأ جاسه الباسم في البيت العاشر بقوله «ألا رب يوم لك مهن صالح» يكون هذا هو (الماضي ٣) . قد يبدو على الفور أن ذلك تحكم بالتناقضات أو معارضة أخرى أساسية وأكثر حيوية من المعارضة الأصلية ، وهي (الرسم الحاضر/ الزمن الماضي) . تبدأ المعارضة الجديدة لتطور لتوها علاقات حسية يذكرها الشاعر ، هي «...» التي يتفرع عنها أن تكون صعبة وإحداً من «...» مع أسرار الحاضر ، ويشير الشاعر في «...» ساعة إلى «يوم صالح» ، لا يمثل الدرجة «مستوى» ، «...» يذكر اسم يوم «دائرة جُلُح» ثم يذكر خبره . وتشكل عميرة أول امرأة حقيقية ملبوسة نصيح المحور العاطفي في وحدة «اليوم الصالح» . ولكن عميرة ليست مصدراً للانسجام والسلام بل هي مصدر للتوتر . من الممكن أن نرى العلاقات بالطريقة التالية :



هنا المثلث يوحى بأن عميرة ترفض تقرب الشاعر وهي مدعوة إلى درجة كبيرة بخوفها من الجماعة (وعوامل خارجية أخرى) وعلى هذا يسري التوتر من الجماعة إلى عميرة ، ومن ثم إلى الشاعر . ويخلق رفض عميرة تراجعا آخر إلى ماض أكثر بعد ، هو (الماضي ٤) الذي يستحضر بوصفه مصدراً للطاقة الداخلية ، كي يخلق قوة متوازنة تعمل عاطفياً وجسدياً من أجل تخفيف التوتر الذي يحلفه (الماضي ٣) . بمعنى أنه يخلق توازناً في نفس الشاعر ، فيصبح أكثر قدرة على استمالة عميرة كي تجمع له إنه لون مثير في باب الإقناع ، أن تحاول إهواء المرأة عن طريق المبالغة بأن نساء أخريات ، أكثر تمعناً ، قد استسلمن لك ! ولكننا سرعان ما نرى أن (الماضي ٤) نفسه تتحلله أيضاً درجة توتر خاصة : «إن الولد يكي» ، بينما جسم المرأة يتحول إليه ، والنصف الآخر يظل تحت الشاعر . هكذا تنتهي أول حركة فرعية كاملة في القصيدة .

الحركة الفرعية الأخرى تأتي على أنها مفاجأة حقيقية . لقد قصد بها بالطبع أن تكون مقولة عن وقت السعادة أو وقت العرو ، ولكننا سرعان ما نتأكد من أنه على الرغم من ثنائيتها الحوى مع «ألا رب يوم» الأولى - وهو غمائل يوحى لنا بأن مصورها سيكون غمائل كذلك ، بمعنى أن الشاعر قد قصى يوماً صالحاً مع امرأة أخرى ، إلا أن ما يحدث هو العكس ؛ إذ سرعان ما يتلاشى «يوم صالح» هنا ، مخلفاً صورة الشفاء والرفض : «إنه يوم تدلت على فاطمة وفلت لها مهلاً ، أنقى بعض هذا التذلل !» هكذا يكسر محور القصيدة كله

السطوة الحديدية في الحرية ما يبعث على السعادة ، وهو أمر مهم . وقد يسو - لتوتر العلاقة بين الشاعر وقاطنة ، ويظل هذا التوتر ، ليس ينفذ العلاقة بأكملها قائماً حتى بعد انقضاء المصير المتعظم بحس المعامرة والحناء الحسية في وحدة «بصحة حذر» . وسوف نحصل لشبكة العلاقات التي تصورها الحركة الأولى (M-I) جداول في أقسام ٦-٧ من الدراسة ، وسيكون مفيداً الاستعانة بالجدول المرتبط بهذا القسم

- ٦ -

لأول وهلة يبدو تفصيده الشيق مؤلفه من حلة من يوح (أ) هي (ب) يكن (أ) كتب (ج) ، «سياه رمادية ونكى السياه كبت - أو اعتادت أن تكون - رزقة» وعلى هذا البحر «دار السياه» تولد مقولة هي : كل شيء يموت إلا الحب بعد السياه اللاتي أحست قد رحلن ، وأما قد أصبحت وحيداً ، لكن قد اعتنيت أيام طيبة مع السياه (على صيل المثال : عنيزة وقاطنة إلى آخره) . على الرغم من أن الماضي لم يكن يمتلئ عن (مشكلات)

في صوره مثل هذه المقولة فإن القصيدة تظهر بصورة طبيعية كما لو كانت تتألف من موضوعات معثرة لا علاقة بينها ، لأنه في نهاية هذه الحملة المدوح - يظهر قسم يصف الليل ، ولحم آخر يصف الدثب ، وقسم ثالث يصف الحصان ، وقسم آخر يصف الليل من الصعب أن نرى كيف ترتبط هذه الأقسام الأربعة بالحملة الأصلية ، ومن السهل أن نعد هذه الأقسام ملحقات أصبحت إلى هذه الحملة على أيدي الرواة أو على يد شاعر لم تكن لديه فكرة هي تكونه القصيدة أو عما ينبغي أن تكونه . ولقد تعامل آربري Arberry مع القصيدة بوصفها قطعة عميرة وغير منظمة ، وكان ذلك حين أراد اقتباس أقوال أحد الشراح^(١٧) وبمكنا ، إذا نظرنا عن قرب ، ومن خلال تطبيق التحليل السهوي على القصيدة ، أن نوضح أسباب غموض الجملة الأولى ، وهو ما يظهر في تركيبها الحوى وفي معناها كذلك . ليس في الحملة محور واحد محدد ، ولكنه محور متعدد الجوانب وسوف أشرح ذلك فيما يلي

١ - ٦

تدور الحملة الأولى بالتحديد حول محور «الرسم الحاضر/ الزمن الماضي» ، وتكشف عن التعارض مطريقة شعرية ثرية . إنها تحاول أن توارن الزمن الحاضر مع الزمن الماضي ، وذلك في حيوية قصوى ، لكن التعارض بين الرسمين ليس حالصاً تماماً ، وإلا أصبحت القصيدة مجرد مقولة تدل على الخيول ليس غير ؛ لأنه على الرغم من أن الرسم الحاضر متحاس (بمعنى أنه رسم «خبرن وابتوت») فإن الزمن الماضي غير متجانس . إنه ليس بساطة زمن سعادة كما كنا نتوقعه أن يكون . إن الزمن الماضي

هكذا لم يعد الرمن الحاصر متوازنا مع الرمن المأصبي وإعما
يظهر عل البحر التالي :



وتمثل الشكل ٢٠ ← حقيقة أن الزمن الماصي إما يصعد
 أو ينزل في الزمن الحاضر ، لأنه زمن مماثل في تعاضده ، وتفضي
 حركة فاطمة إلى تعبير صريح عن الحب ، وذلك لأول مرة في
 القصيدة . وعلى الرغم من أن التاريخ يحدثنا بأن هتيرة كانت
 أيضا محبوبه الشاعر فإن القصيدة لا تقول هذا . إن الزمن
 الماصي الحديد (الماصي ٥) لا يكرر (الماصي ٣) إطلاقا ، عدا
 لتكرار هل مستوى واحد محسب ، هو التوتر الذي تخلقه
 الجماعة ، وإن حدث في اتجاه مخالف لانجاء الجماعة التي تلوم
 الشاعر . إن رفض فاطمة لا شأن له بالجماعة . ويمكن بيان ذلك
 كالآتي :



التوتر هنا داخلي وهو قائم في علاقة الشاعر/المرأة . ولكن
(المص ٥) يولد حركة مماثلة (للمص ٤) هي بالتحديد قصة
بيضة حذر ، وتمثل (المص ٦) ، وهي تتماثل مع (مص ٤)
من حيث دورها الوظيفي على أقل تقدير . هكذا يصل إلى نهاية
الحركة الأولى $M-I$ في البيت الثاني والأربعين لمحمد أمجد
إلى (المص ٥) . وتكمل الدائرة وما يزال التوتر باقيا . ومن
الواضح أن (المص ٦) لم يخفف من حدة التوتر ؛ إذ إن فاعلة لم
تستعمل بعد ، على الرغم من حدوث توتر عاطفي . إن الشاعر
يتنقم - لنقل هذا - ويعوص حالة الإدلال التي عدها مع
فاعلة . ولكن الأمر ليس هكذا ؛ لأنه سرعان ما تبدأ الحركة
الثانية $M-II$ بصورة تمثل معاناة الشاعر في ليل مرمدي . وسوف
أنتبه هذه الحركة فيما بعد ، ولكن لعد أولا إلى الحركة الأولى .

من الواضح أن الحركة الأولى M_1 ليست جملة ذات بعد واحد ، ولكنها جملة معقدة ومتعددة الأبعاد وعامة ، تتميز بتركيباتها السعوية المتماثلة ، وينتهي بها ، بل ناقصها ، على مستوى المصنوع ويمكن وصف هذه الحملة بالطريقة الثانية .

جلد ۲
جله الحركة الأولى
تركيب نهوى متمائل ولكن المصامين مختلفة



مقوله في الخمس وحده
يمكن تحقيق لحظة التحاير
والكثافة المطلقة التي يجاوز
كل توتر

مقوله العمل الحسى
وحده هو لحظة الانصهار
بين الرجل والمرأة التي
تحدث توارنا مع التوتر الذي
يتولد عن الحب أو يشأ في
الزمن الحاصر . ويحدث
التوازن بالوصول إلى ذروة
الكثافة ، على الرغم من أنها
لا تؤدي إلى تلاشي التوتر



المعظم) لأي لحظة إنما هو
غير مادي ، إذ إن ما يعطى
أية لحظة نوعيتها هو الكثافة
الحية والمعاطية .

لكن كل اللحظات في
الحركة الأولى جبره من هوم
سالح . وعلى ذلك فإن
المضمون الدلالي (أو

أساوضح الآن أن الدينامية التي تظهر في الحركة الثانية في صورة
حيوية ونشاط وكثافة شعورية هي القوة التي تتكشف عنها جملة
الحركة الثانية في القصيدة الشبقية . إنها تؤكد أهمية هذه القوة
بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت والزوال ولألم
المبرح ، وتكشفها في رموز أساسية ، تمثل أولاً في الرجل وأكثر
رفاقه النصاقاً به في لحظة المعامرة ، وهو حصانه ، ثم تظهر في
البيئة المحيطة بالرجل ، وفي الإبقاء الأري للطبيعة ، كما يتجسد
في العاصفة المطرية والسيل .

نرى الانتقال من الحركة الأولى إلى الدينامية في الحركة الثانية
محدث طريقة نصفية ، إذ يؤدي خلق الحاصر الحسى في
- ورنة المظنفة في وحدة «بيضة حدر» مهمة التوسط بين هاتين
الحركتين عن طريق إقامة رمز للارمى والثابت المجاور للرمز
وعند هذه النقطة تأتي الحركة الثانية بصورة طبيعية . إن القصيدة
عندما يلتقط الضميمة الحقة للتجربة «وتتسبها» ، كما تكشف في
الوقت نفسه - سر الذاكرة في عفيف حده التوتر ، كما
تتكشف عن الحيوية ، والنشاط ، والكثافة الشعورية كما تنحى في
مظاهر علة . وتنتهي القصيدة بتعرج السيل الذي يعمر الدهر
ومحو ، ولولا للحظات ، المشاشة والألم المبرح والموت .

٢ - ٦

سأعود الآن إلى العموص الكامن في بعض اللحظات الرمز
وتتمثل أولها في قصة عبيرة . كيف يتأى لعلاقة يحددها التوتر أن
تعمل كقوة توارن للحزن والموت^٥ الإجابة واضحة - فالحركة

إن الخصيصة الرئيسة للتركيب الشعري في هذه اللحظة
تتراسل مع خصيصة رئيسية أخرى تظهر في الاستعمال الشعري
البعدي ، كما هو واضح في الأبيات التالية . ونجد أهمية متمثلة في
تركيبها النحوي ، ولكنها مختلفة على مستوى التركيب ، وتلحق
(أ) خلق الله الإنسان على صورته .
(ب) خلق الله الإنسان في ثانية .

إن غموض مثل هذه الأبيات سواء في اللغة أو في
الشعر ، إنما يصعد مضمونها ، ويولد إحساساً بالإنارة وبشبه
التعرف ، كما يركز الانتباه على العلاقات البهوية والندرس
الممكنة .

وبناء على هذا تعمل العبارة في الحركة الأولى كما هو واضح من
حلال تصاد أساسى بين «الزمن الحاصر / الزمن الماضى» ،
ولكنها لا تقدم هذا التصاد كشىء مجرد يحل تلقائياً ، أو من
حلال التوارن الألى للرمز الحاصر بالرمز الماضى فالرمز
ماضى نفسه يتكون من طبقات رمزية تشكل تعارضات لا تحل
تلقائياً بدورها ، لأنها - سيطرة - تنصم زسبن متقابلين

إن الزمن الماضى قادر على توليد توتر كبير ، مثله في ذلك مثل
أى زمن آخر ، ولكنه لما كان جزءاً من تجربة ثرة فإنه يمكن أن يولد
قوى تتوارن مع الألم المبرح والتوتر الناتج عن الزمن الحاصر .
وبناء على هذا نشأ بين الطبقات الرمزية المتنوعة علاقة ديناميكية
ليست ثابتة أو آلية . ومن هذا المنطلق تكون الدينامية والحيوية
هما لقوتان القادرتان على تبديد التوتر ومجاوزة الصفة العرضية
للتحرية

لدرجته لعمرة تعمل بوصفها تجسيدا وتحققاً لدرجة ذرية من درجات الكثافة الشعورية ، تتولد لحظة المعامرة عند الرجل فيدفع محترقا الحجب كلها كي يصل إلى امرأة في خدرها (ومن الخدير بالذكر أن الخدير أيضا هو عريس الأسد) . إن لحظة المعامرة هي العامل الوحيد المشترك بين الزمن الماضي ٣ والزمن الماضي ٦ ، وهي تحقق دائما درجة من الوحدة العاطفية والجسدية التي هي جوهر القصيدة . إن الوحدة الشهوانية والجسدية هي الجوهر الذي نراه واضحا في اللحظات المستعانة ، وتتمثل في التوفز المشحون للحواس ، أي البصر والشم والسمع واللمس والذوق (كما ظهر في مشهد العذارى ولحم الجمل) . إن الإنسان بوصفه كميونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت . هذه الحدة والكثافة ذاتها تراها كذلك في قصة الحب في قسم الأطلال (قارن بين قسم الأطلال هنا والأطلال التي نخلو من العاطفة في معلقة ليلى) . إن الوحدة تظهر في الجنس بصورة فائقة ، كما أن مغزاها أعمق ، في الوقت الذي لا يحدث فيه شيء في الحب ؛ فالمرأة ترحل كجرء من الدائرة العادية ، ولا يبقى سوى العاطفة . وليست الكثافة الشعورية في المعامرة (ويكون لعلاج هو اهتمام الدمع) في حين يغامر الرجل في لحظة الجنس فيفقد هير عوالم مجهولة في جسم المرأة أو في خدرها ، يفصلها عن الآخرين ؛ يفصل حتى جسدها إلى نصفين ؛ وهو ما سوف يتضح في القسم المخصص لدراسة الصورة في القصيدة الشقية . في الجنس الكثافة ذرية ، كما هو واضح خصوصا في ارتباط لحظة المعامرة والشهوانية بالموت . وليس من قبيل الصدفة أن يكون ظهور الموت في القصيدة الشقية ، جزءا من سياق شهوانية متأججة أوجسية ؛ فالجمل يذبح في صحبة العذارى ، والشاعر يحاط بنذر الموت عندما يدخل خدر عذبة ، والحصان يغطى بدم عذارى البقر الذي ذبح الشاعر بعصه . إن الارتباط بين الحافز الجنسي وبين الموت رمز أزلي يظهر في الثقافات كلها ؛ فالموت عودة إلى جسم الأرض في اتحاد معها ، والجنس هو انصهار مع جسد الأرض - المرأة ، واتحاد تام معها كذلك . إن ما يتولد عن أحدهما من كثافة شعورية ومقاء فائق يجد مثيلا له في كثافة ونقاء عائق يتولد عن الآخر .

- ٧ -

يوضح جدول (٢) بأن القصيدة ترمى إلى اكتشاف طبيعة الزمن المتناقضة ظاهريا ، من حيث كونه واقعا وذكري . إنها محاولة لحل تناقض أساسي كامن في كل تجربة تكون حقيقية وواقعية في الزمن الآن ، ومن ثم حية وعبرانية في عالم هش يحكمه الزوال ، وتكون في الوقت نفسه قادرة على بعث السعادة أو الشقاء .

وعلى سبيل المقارنة ، نجد أن التجربة ، عندما لا تكون واقعة بل محض خيال من صنع الذاكرة أو تكون بحثا عن زمن

منقصر ، فإنها تولد إما المرح ، إذ أمكن استعادتها بكامل حيويتها ، أو الألم ، إذا كانت غائمة توشك على التلاشي . إنها تولد الألم ، ليس من خلال عقيمونها الحقيقي ، أي سواء كانت تجربة سعيدة أو غير ذلك ، ولكن من خلال كثافتها . وهكذا فإن كثافة التجربة وحدها يمكن أن تتخطى الزمن ، وتخلق توازنا بين الألم في الواقع وألم الزوال ، وهو الخصيصة الملائمة للزمن . من هذا المنطلق يمكن شرح ترتيب ظهور العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال ، وكذلك ترتيب الأيام والصباح في الذاكرة ، إنما تتطور كإيقاع للحدة والكثافة ، وتبدأ بنقطة بطلية ، ومبهمة ، وعامة ، وغير محددة ، ولا يمكن تعريفها إلا بوصفها حادثة في مكان . وهي تصبح أكثر حيوية وحدة بوصفها نظيرا للنسوة في المكان . وأخيرا فإنها تصل إلى قمته عندما تبعث امرأة معينة من الزمن الصائغ ، وتتجسد في الزمان والمكان . ويتضح هذا التكيف التدريجي في الجدول التالي :

جدول [٣]

بناء العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال

زمن الحزن يفتح مدعوة لبكاء (زمن حاض)

ذكرى مبهمة لمحبة ودلر (عامة)
(لا علاقات معينة)

تحديد المكان (المكان وحدة حية ، لأنه موجود . المحبوبة غائبة)

الزمن الماضي [١]
زمن الرحيل ، المكان والزمان ، والحزن
لكن بكلمات عامة دون علاقات محددة .

زمن غمض
لما الزمن الحاضر
لو الزمن الماضي [١]
حوار مع الرهاق

ذكرى مبهمة لامرأتين ، الزمن الماضي [٢] (أسماء لكن دون تحديد
لزمان أو مكان أو علاقات معينة . كل ما تبقى شدي تحممه الريح)

وقت الألم والاشتياق ، ينتهي بالدموع

١ - تظهر الدموع عندما تكون الذكرى مبهمة ؛ إذ إن الزمن قد جعل الذاكرة عاجزة عن ابتعاث الكثافة الشعورية أو الماضي في صورة حية محددة

٢ - تواصل حركة الزمن انحصارها من الزمن الحاضر إلى الزمن

لماضى [١] ثم إلى الرمز لماضى [٢] ، ومن مبهم إلى ما هو أكثر إشهاداً ، ومن معتم إلى ما هو أكثر إعتماداً .

٣ - يتكاثف بخرون ويدل على الحالة العاطفية التي تتطور من دعوة إلى البكاء إلى الانعجاز بالحب .

جدول [٤]

بناء العلاقات في وحدة «يوم صالح»



- ١ - على الرغم من التوترات وانقطاع العلاقات ، لا تظهر دموع
- ٢ - الكثافة الشعورية دروية تبحث من الذاكرة .
- ٣ - حركة الرمن غير محسرة ، فتندو اللحظات كلها حاضرة على مستوى واحد ، ومنووحة تنكشف بصورة تدريجية عن دروة الكثافة الشعورية

-٨-

يستحق تنظيم لحظات الزمن في الحركة الثانية تحليلاً مفصلاً وإذا كانت الحكاية في الأعمال القصصية تمثل طبقة ذات دلالة مستمرة تتشكل في بناء يمكن فصله عن الرسالة الكلية

وهي القصة (Le Recit) ، فإننا نستطيع أن نقول كما قال كمود بريمون Claude Bremond «إن أى نوع من أنواع الرسالة السردية (وليس فقط الحكايات الشعبية) ، وبصرف النظر عن أسلوب التعبير الذي نستخدمه ، إنما نكشف عن المستوى نفسه بالطريقة نفسها»^(١٣) . ويعربا هذا في ضوء العصر الحكائى القوى في عصر فصائد الشعر الجاهلى ، وهما في القصيدة الشقية ، بأن نزع من أن «الرسالة السردية» لها دلالة مستقلة ، وأن الدلالة نفسها تعرب إلى عناصر سردية بعينها ، وذلك نتيجة ظهورها المتكرر في الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من ذلك لم يثبت أن معالجة القصيدة الشقية أو أى مثال من أمثلة الأسى متعددة الأبعاد (M. D. S.) في الشعر الجاهلى بوصفها رسالة سردية تشمل القصة فيها على دلالة مستقلة ، أدت إلى فهم خصائصها البنية أو التوصل ، في نهاية المطاف ، إلى رؤية العالم التي تدل عليها . هي القصيدة الشقية - على سبيل المثال - بعد أن العناصر السردية المتنوعة لا تشكل حكاية . أما البنية الدلالية للقصيدة كلها فتستمد من حكايتها ، بمعنى [وكيف يصبح القارىء على بينة مما حدث ؟] وهذا يعنى أساساً «ترتيب ظهور (الأحداث) في العمل نفسه»^(١٤) . إن البنية الدلالية وظيفة لباء السياقات الزمنية والتعارضات التي تشكلها هذه السياقات . وعلى ذلك فلا معنى إطلاقاً لاختزال القصيدة إلى حكاية ذات دلالة مستقلة ، أو البحث عن وظائفها - فربما يقول بروب Propp^(١٥) - التي تكشف عن بنيتها ، أو تكشف - بصفة خاصة - عن «معناها» الحقيقي . وأستطيع أن أقول إنه لا عدد الوظائف في القصيدة ، ولا ترتيبها ، ولا ما يتعلق بطبيعتها ، قد ظهر متماثلاً في أى قصيدتين شملهما تحليلنا . وليس هناك قصيدة أخرى لها الوظائف التي تتكون منها القصيدة الشقية ، ولو ظهرت وظيفة من هذه الوظائف في قصائد أخرى ، فإن دلالتها البنيوية يجب أن نحترق في ضوء علاقتها بالقصيدة كلها .

تولد الوظائف في الحركة الثانية M. II للقصيدة الشقية عن أربع «علامات»^(١٦) تعمل في أربعة سياقات زمنية مختلفة ، كما يتضح في الشكل التالي :

الحركة الثانية



إن التتابع الأعلى يتمثل في زمن /ليل- زمن/ذئب- زمن /حصان- زمن/سيل . الوحدات الثلاث الأولى مقدمة بذلة «توليدية» هي «و» أو «رب» . وأقول توليدية بمعنى أنها تولد طبقة جديدة أخرى لنفسه أو وطبقة جديدة . تتم العلاقات القائمة بين الأرملة الأربعة ليست متتالية أو تاريخية (وإنها كذلك هي) - من ثم - تختلف اختلافا جوهريا عن خصائص علاقات الوظائف في القصص الخرافية كما وصفها بروبول . إن العلاقات القائمة تماما ، ولا بد أن توصف بهذا السب نفسه ، لا على أنها زمن الليل- زمن الذئب- زمن الحصان- زمن السيل ، فكيف على أنها زمن الليل- زمن الذئب- زمن الحصان- زمن السيل . ومن الممكن تاريخيا أن يسبق زمن الليل زمن السيل أو يتبعه ، وهذا صحيح بالنسبة لكل زمن من هذه الأرملة من حيث علاقته بالأرملة الأخرى . وعلى الرغم من العموص الذي يسود العلاقات التاريخية بين الأرملة الأربعة في القصيدة ، فإنها تقع في نسخ القصيدة جميعها ، من حيث الشكل ، وفي الترتيب الذي ذكرناه آنفا . وبما على هذا يحكمنا رسم شكل موضح هذه الأرملة ، يكشف عن غياب المصادفة العشوائية بين ترتيبها الشكلي والميزاني وتربيتها التاريخي

(أ) زمن الليل- زمن الذئب- زمن الحصان- زمن السيل (معكوسة) .

(ب) زمن الليل : زمن الذئب ؟ زمن الحصان- زمن السيل (غير معكوسة) .

تولد الوظيفة البنيوية للأرملة عن (ب) ولكنها تساعد وتؤكد عن طريق (أ) . بعبارة أخرى نقول إنه إذا كان (أ) و (ب) لا يتطابقان ولكنها يشكلان تعارضا ، فإن ذلك أمر له أهميته ، كما أنه يجذب الانتباه إلى الأهمية البنيوية لـ (ب) . وهكذا تكون لـ (ب) قيمة دلالية ، وليست هذه القيمة تعسفة أو زائدة . وسأل الآن ، ما الوظيفة البيوية لترتيب كل من أ ، ب ؟

٨ - ١

ندفع «زمن/ليل» بصورة الليل كملحظة لا زمن لها في امتحانية الحركة الثانية . اللازم وحدة تاريخية أو موضوعية أساسية للليل ، وهي أيضا وحدة دلالية ذاتية . الليل لا زمن له كوحدة تكريبية ، وذلك لأن سياق الزمن أو موضعه ولترابطه بالوحدات السابقة واللاحقة عليه أمر غير محدد . من الناحية الدلالية ، تصور الوحدة التكوينية «الليل» الإحساس بلا زمنية الليل ؛ إنها ليلة تبعث الحزن والألم ، وهي أيضا تطيل بقاءها عن طريق نفي

إمكانات التغلب على الألم ، حتى عندما يظهر صوء البهار وتتجسد في رمية الليل على المستوى الدلالي في صور المحوم وقد شتمها حبال قوية إلى الصحور القصيدة . وعلى مستوى آخر تتجسد اللازمية في السية الإيفاعية والصوتية والاستغائية في الوحدات الدعوية ؛ كما يتضح فيما بعد عندما سطر في نسق القصيدة بين ظاهرة التشديد ، ومرى أهما نعدان من الملامح السيوية

السيد وابناء إذن هما حاصيتان ملحظة رمية هي حجة الألم والحرز ؛ وهما يشكلان ميمح سيوية بدخطين آخرين للألم والصراع في القصيدة ، هما وحدة فاصلة ووحدة الأطلال ، وهما أيضا حاصيتان سيويتان لزمن الألم والحزن ؛ زمن نخب وزمن اللحظة الخنسية في الشعر الجاهل على الإجمال .

إدنا هنا أقيم مفارقة مأساوية ؛ ففي شعر كهذا يسود حس مأساوي بروال الحياة وبالظيعة اهشة لعالم الإنسان ومشاعره ، لا تكون اللحظة التي يسيطر فيها المقاء مؤكدا وجوده ، إلا لحظة البقاء لتجربة الألم لبرح والمساءة

٨ - ٢

عدد قمة زمن الليل يبدأ زمن الذئب متمثلا في تجربة ماضية تربطها بزمن الليل علاقة غامضة ، تعمل لا بوصفها تعارضا مع زمن الليل ولكن بوصفها وحدة تكوينية لاحقة ، تصاعف من إحساس الشاعر بالخواء والخسران . فالشاعر والذئب كلاهما نحيف وصغير ، وكلاهما يضيغ ما كان قد حققه ؛ كلاهما عرف زمن الامتلاء والتحقق ، ولكنها معرضان لطبيعة الزمن الزائلة . وهكذا فإنها بمقدان زمن الامتلاء ، وينتهيان صفر البدير . ويظهر الذئب هنا بوصفه مرآة لدخيلة الشاعر ، ونجسيدا حقيقيا للبطل الخاسر . إنه يعوى في الخلاء ، في وادي الخواء . ويتردد صدى هذه الصورة حاملا إحساسا هائلا بانقراض رسالة قصد وبحروف العبر المعنى الخرفي أو المعنى الأسطوري ، فإن التعبير يدل على اليأس ؛ وهو يأس أعمق مما لو ألدناه بمعناه الأسطوري . وعلى الرغم من أن العلاقة بين زمن الليل وزمن الذئب تنو غير محدده عن المستوى التاريخي ، فإن الزمن يشكلان روافد تنكشف في التجربة الأساسية للألم والخواء والخسران . ومن الملاحظ أن الرسم الأول يمشر وحدة للطبيعة ، وأن الرسم الثاني يمشر وحدة حياة الحيوان تتجسد في الذئب ، وهو صائد يتوقف بقائه حيا ، ويصعب كنية ، على براعته في الصيد

بلو خطة الخسران الآن وقد وصلت إلى قمته ، وتظهر في صورة أدبل المحييم والسائد المحقق يحتويه تماما جوف حيوان . لكن هـ الاحتواء يتصدع فجأة بذكر الفعل : اعتدى ، الذي يعنى الانطلاق خارج الأدبل (في حين أنه ما يزال ليلا) . وبها كل شيء آخر يحيم عليه الليل ، يطلق الشاعر على حصانه كى يصطاد في الفضاء الرحيب

إن الحصان صائد بدوره كذلك ، ولا شيء غير هذا . إنه ليس حصانا لمحارب (كما في القصيدة المفتاح أو كما في معلقة عترة) ولكنه حصان شخص يبحث عن لحظة الخطة المطلقة الكامنة في مشهد الصيد وما يشمل عليه من سفح دماء الديحة والفرح بطله في الصحراء المنبسطة . صحيح أن الحصان يظهر في سياق رمي ، ولكنه يحى في الحال خارج إطار الزمن . إن الصورة في «مجرد» تستحضر الزمن الماضي - الحاضر - المستقبل . أما الفعل الأول «اعتدى» فيستلزم في صيغة المضارع ، عن الرغم من أن سياق الزمن نفسه هو بالتأكيد الزمن الماضي . وبناء على هذا التفسير نجد أن وحدة الحصان تتعارض في وحدة مع الوحدتين السابقتين (الذئب ، الليل) ، وتتعارض كذلك مع الوحدات في الحركة الأولى ، وهي الوحدات التي تشير إلى حدوث حركة ما بذكر فعل في صيغة الماضي . أما الوحدة الأخرى الوحيدة التي تقدم ، وهذا مهم ، عن طريق فعل في صيغة المضارع ، فهي وحدة السيل ، (كما هو واضح في البيت رقم ٧١) . وأما صيغة المضارع (في البيت رقم ٥٣) فتبدو في موقع فاصل ، عندما نشاهد تطور صورة الحصان إلى مطلق خارج إطار الزمن . وتبدأ الأبيات التالية بميض غزير يتراوح بين لنعوت والحمل الاسمية ، أو أعمال في صيغة الزمن للمضارع وللزمن . وتوضح القائمة التالية طبيعة الوحدات اللغوية :

بيت

٥٤	مكر مر مقل مدير
٥٥	كجلمود صحر
٥٥	كميت يرل . . .
٥٦	عل الأدبل جياش
	كان اهترامه . . . غلى مرجل
٥٧	مسح
٥٨	يرل . . ويلوى
٥٩	دريز
٦٠	له أبعلا طيبي (وأربع حمل عائلة)

٦١	صليح
٦٢	كان سرائه . مداك
٦٣	كئن دماء . . عصاره

يختلف الخيزه التالي من وحدة الحصان حتلاى بـ ما عـ سبقها ؛ إذ يبدأ كل بيت من أبياتها (من البيت رقم ٦٤ حتى البيت رقم ٧٠) بفعل في صيغة الماضي . ويكرر انصيحه نفسها حتى نهاية وحدة الحصان وبداية وحدة السيل ، حيث يظهر الرمن الحاصر مره أخرى

وبناء على هذا فإن وحدة الحصان تحي ، منقسمه إلى بصير يبدأ النصف الأول ، وهو الأطول ، من البيت ٥٣ إلى البيت ٦٣ ، ويبدأ النصف الثاني من البيت رقم ٦٤ إلى البيت رقم ٧٠ . إنها يشكلا ، في حقيقتها ، تعارضا بين الثبات والحركة العبيقة . وبين ما هو حاصع للرمن وللزمن . ولكن صاهر التعارض لا تعمل في اتجاهات عكسية ؛ إنها لا تعمل بوصفها قوة معادة ، ولكنها في الحقيقة تنحرفا في اتجاهين مختلفين ، أحدهما أفقى والأخر رأسى ، وهما ، معا ، يخلقان صورة للحصان بوصفه ممثلا لمطلق القوة والحسوية . وتؤكد الحركة الأولى لا زمنية الحصان ، ونضعه فوق الزمن كتمثال للجسم والقوة والكمال . أما الحركة الثانية فتضعه في الرمن كتجسيد لكثافة لحظة اللذة الحسية ، ولامتلاء الحسد بالنشاط ، والتوثب ، وروح الصائد . وتتجاوب الحصان هنا مع وحدتين سابقتين تشكلا إيماعا دلاليا لشبكة معقدة من الأمان المعدة الخداعة ومن الجمال . إنه يشع إلى الوراء ، ويلقى بصوته عن وحدة الذئب . فالحصان حيوان صائد يصور بوصفه قمة يبعها مشهد الصيد . لقد نجح في تحطيم اللعبة . وهي الآن تشوى على النار وتفوح رائحتها مثيرة للعواس . والحصان يشع إلى الوراء كذلك على وحدة الشاعر/ العذارى . فالشاعر والحصان يظهران في مواجهة العذارى ويتعقبان ، وهما بصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء . ويتوهج الدم واللحم والخمر من خلال السبة الدلالية في الوحدتين ، فتصعدان حطة الكثرة الحسية ، وتدفعانها إلى قمته المطلقة . إن الحصان يعبر العذارى جسديا ، سافكا دماءهن ، في حين يحقق الشاعر في عزو العذارى اللاتي قابلهن .

ولكن وحدة الحصان تشع ملقية بصوتها إلى أمام كدليل ، فتستيق السيل في صور مرتبطة بالحصان . ونظهر هذه الصور لولا في «كجلمود صحر حطة السيل من عا . . .» أنه تظهر في «كُميت يرل المُتد عن حال منسه» كما زُلت الصُفوة بـ منسُر .

لنفسه من هذا المصداق، وفيه من هذه الحيوة على كل شيء آخر
عند الصبح، إلا العجوة وحده بقى على حاله

يلقى السبل أشد ما شعاعه من الزود عن الوحدة الأولى في
العصيدة يبر عن حسد كذا، ولكن عن مشرق آخر
إنه يخلق قوة يباري للحيوية العارمة، ويخلق حيوية التي تحتاج
السكون والخلو في الحركة، إلى السبل لا يجد يربط بين
الحركة والود وحده، ولكن يخلق كذا من هذا ما يربط بين
الحركة من كذا ما يخلق حركة من حواس، وهذا هو الصبح
القدرة على الحياة، هشاشة الحياة، والقصيدة يربط بين الصورة عن
حقيق النقاء والفرح والحي في صبح، فسمت أنزلت وانتبهت ويعرض
الأشياء كذا تروى

والسبل، بالاحسان، إلى ذلك كذا، يلقى به شعاعه إلى امر
على حركة امرأة حيث يلوح ذلك محنوق، ندر يبع الخصب
عقرا في القصيدة الشقية، ولكن الطبيعة، ماضية الخصب
الآزلية، ليست هكذا إذ يأتي المطر ليولد الخصب في جسد
الطبيعة التي تدر تحولا للمرأة تستمد به بعة الخصب التي فقدتها
تلك المحنة

٩

خلق الثراب

سوف أقدم الآن بمحضر مرحة واحدة من الخصائص
الأساسية المحيرة في الشعر الخالص كذا، وهي خاصية مهددة
كذلك مائسة للقصيدة الشقية، سوف أبقى على هذه
الخاصية، خلق الثراب، وسأقوم بارتداد مدخل لتبيينها

بعد في القصيدة الشقية أن وجدت ديمية حذرة (والخصائص)
انتكسيتان، ثم برعية عميرة، وهي التي تُعرف إبيد من قبل
كلًا من هاتين الوحدتين، طمخ إلى تقديم الحيوية، ولعل من
صورتها المطلقة، وتلك الأولى قصة حمامة تنهض امرأة تعد
عجيداً كاملاً، فحارس أنشبي، فما انشبت فحوى عن حيرة
يصور على أنه عجيد، استلقت لتحيب، ويعرف من عن المسرى
الغريائي، ومع هذا فإن كلًا من صبيين شحوشين بعد
منقسمة إلى صبيين قد يظهران متناقضين، نصف شحولة
الحيوية، وصور الحركة والحياء، عن حين يسيطر السكون عن
النصف الآخر، سواء من حيث دلالة أرم، حيث دلالة عن
مستوى طبيعة عاصدة المعبرة وشبه، وتلك المرأة بعد ليست
رقه (٣٠) لتتجسد في كبار أمد، لا يستمر عن حاد عن الإلهام
أو مشغل، وتكشف الصور المسحوبة من هذا السكب.

الجمال، وتطلق العنان للمطر اختون الذي يجتاح كل شيء في
طريقه، سواء كان مطهرا من مظاعير الطبيعة أو حياة الحيوان أو
شيء من صبح الإنسان، إن الحيوانات المرتبطة بالجمال، والتي
تسكن نملها، تضطر إلى الهبوط من فوق هذه القمم، تماما كما
كانت عيرة تضطر لتدور من فوق ظهر راحلتها، لقد عظمت
الجمال، وما عاد من شيء سوى الصخر، وهي عناصر النقاء
والثبات في صورة الليل.

لقد تحولت أجمال إلى رجال شائحين تقتلهم قوة السبل في
حين تدور قمم أجمال والمياه تحوطها قبل أن يسط السبل إلى قيعان
صحراء مثل حمود حذرون (هل هو رمز على الذكورة؟). ومن
لغريب أن يكون لحركة السبل إيقاع التلاحم الجنسي، إنه
يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل وجسد المرأة ثم
يرتفع إلى ذروة، ثم يحدر بعدها هابطا ومضاعفا الحركة كما
يحدث لحظة التلاحم الجنسي. والمدهش أن النغمة التي يستمر
عندها السبل تسمى «صحراء الميطة»: والقبض هي الكلمة
بفسها التي استخدمت لوصف الإيقاع التاميل للجمال عندها
ركب الشاعر حلف هنيئة. أما السبل فيستمر كما يستمر التاجر
اليماني ببصاعته المزركشة. ونجد الألوان ومعة الدروة الجنسية
عندما نطير الطيور في سماء مفتوحة وهي تعني بفرح هائل كما لو
كانت سكرى بخمور معتقة. هكذا تكون ذروة التلاحم
الجنسي: لحظة صفاء كل لوشرة ثمل ونغم، ولحظة احسان
بالسلام والانسجام في مملكة الجسد.

تبدو الصورة الأخيرة في القصيدة عميرة ولكنها قد تكون مطهراً
آخر لقوة الحافز الجنسي والحيوية الطبيعة. إن السباع يجتاحها
السبل وقد خرقت مثل أنابيش المنصل (البصل البري). كذلك
تحتاج الإنسان حدة لحظة الجنس والحيوية وتحرره من كل وعي
ومن طبيعته الخاصة وروابطه كنها وعاداته التقليدية، وتجعله
طافيا على الماء مثل أنابيش البصل البري. هكذا يظهر كل شيء
خاويًا مرا بعد انقضاء لحظة التلاحم الجنسي، فالأنابيش عروق
نباتات مرة المذاق. إنها ستزهر مرة ثانية عندما يعود كل شيء إلى
طبيعته العادية. وتبدأ الدورة من جديد فالمروق تختوى على
جوهر هذه الدورة.

تلقي وحدة السبل بإشعاعاتها إلى المراء على الوحدات
الأخرى في لفصيدة مكونة بية معدلة للعاية. إن وحدة الخصائص
تمهد للسبل، وفي وصف الخصائص «كجلمود صخر حطه السبل»
نجد أن لصخرة والسبل عنصران أساسيان في القصيدة.
الصخر حلود والسبل حيوية وهما قطبا وجود الشاعر. السبل يأتي

(شجر الحبل ، مرآة ، غزال لا يشرك ، سائتات ، مصباح ، بيضة معام) ؛ أما الحصان فهو مجسد في صبيخ لنوبة لا توحى بالحركة والحيوية بل بالسكون واللازمة . أهله تقصات أم من الممكن تفسيرها بمصطلحات أخرى ؟

مجد في وصف حالة السكون لدى المرأة والحصان أو كلمة لا رمى أو أبلى قد استعملت في الحالتين . وفي الحقيقة هذه الكلمة هي المفتاح في كلتا هاتين الوحدتين التكوينيتين ، فالخالة المسيطرة ليست السكون ولكنها اللازم ؛ إذ يتحول كيان ما إلى لازم مطلق متفلا في مواسم معينة من القصيدة بوصفة ثابتة لا يهر الزمن أو يحطمه . ويتحول المرأة والحصان إلى ثابتين بخلاف موضعين مركزيين في القصيدة . يظهر الموضع الأول في الأبيات (٣٠ - ٤١) ويحتل مركز القصيدة ، بينما يحتل الموضع الثاني قلب الحركة الثابتة في القصيدة ويظهر في الأبيات (٥٣ - ٧٠)

ويشكل بناء الثابت الأول ، وهو المرأة ، القوة الرئيسية التي تحدث توارثا مصادا للعلاقات الهشة الموصوفة في الحركة السابقة في القصيدة . أما بناء الثابت الثاني وهو الحصان فيشكل قوة توازن للوحدتين السابقتين وهما وحدة الليل ووحدة الذئب وهكذا يكون بناء الثوابت تحليلا أخذاً للعنيتين اليائس الذي أيتوفى إلى يقاف هشاشة حياة الإنسان ، أو العلاقات الإنسانية ، رعبت ما يقوم به الإنسان من سعى وجهته إن المتحقق كحسان مرور الزمن حتمي ، وأن كل ظاهرة في الوجود تسكنها الحياة إنما هي زائلة وممرنة للنتير ، وأنه لا شيء يباق إلا الموجودات العسية في الطبيعة ، وهي الموجودات التي لا تحمل داخلها بلرة الحياة . وقد ولد مرور الزمن في اللاوعي (بل ربما في الوعي) عند الشاعر الحامل رغبة حارقة لتجسيد الزمن ، وثبته ليصبح له حضور لا ينتصر أبدا . هذه الشهوة اللازمية تروض تلك الصور الأحاذة مثل صورة الشترى حين يصف السقف فوق رأسه ورأس محبوبته لحظة تبادل الحب فيقول :

فَبَسَا ، كَأَنَّ الثَّبِيتَ ، حُجَجَرٌ قَرَوْنَا
بِسرِّمَحْنَتِهِ ، رَحَتْ جَهَنَّمَ ، وَطَلَّتْ

إن الصورة المحورية هنا تدور حول كلمة «حُجَر» (وتسمى تحول إلى حجر، صار متحجرا) فهي لحظة الشوة يبدو الزمن أديا وسمديا إذ يهرمه الحبيبان متجاوزين طبيعته الزائلة . ولا تنسم هذه المحاوره بسمات التجربة الصوفية ، وإنما يتولد عنها رؤية لمواقع كشيء ثابت يتحول إلى صخر أو حجر . إن هذا التحول إلى حجر ، هذه الصخرية هي الرمز المطلق لما هو سمرسي ومجاور للزمن وللألم المبرح ولختمية التعبير ؛ ولكن التحمير يعي

اللاحركة لأن كل حركة حياة ، ولذلك غابا تحمل بدور الموت (قارن هذا بالرحلة في القصيدة المفتاح) . إنما يستطيع أن يقول إن تحويل الأشياء إلى حجر يعد واحدا من أهم التحولات وأكثرها تأثيرا في خلق الحياة وتجسيد القوة القادرة على إنكار حتمية الموت في الشعر الجاهل ؛ ومن ثم فإننا نجد الأحجار تنصب في لحظة الموت (تمثل الأحجار المقامة فوق قبر صخرى رائية احساء في رثاء أسنينا ، والأحجار فوق المبر في معنقة طرفة أمثلة رائعة لما يقول) . إن التحجر بوصفه تجسيد لساء الثوابت يظهر في أشكال طسمية أخرى مثل الصخور والحل ؛ فوصف الحمل ، على سبيل المثال ، يتردد بكثرة ؛ لشعر جدهس ، والحمل له هيئة الحبل ومن حبر الأمثلة شبر من تلك بصورة التي أبدعها أبو دؤاد الإهادي :

إِبلُ الإِبلِ لا يَحْمِلُهَا الرَّا
عَوْنُ صَحِّ السَّيِّدِ عَلَيْهَا الْمَدَامُ
فَإِذَا أَتَيْتَ تَقُولُ أَكَمُ
مَشْرِفَاتُ فَوْقَ الْأَكَامِ أَكَمُ^{١٨٨}

وكذلك بعد الوصف المستقصى للذقة في مسنقة طرفة ، وما يجعل به من سور الحجر نموذجاً مثاليا على هذه الظاهرة التي ناقشنا . إن طرفة إذ يصور ناقته وكسطرة الرومي ؛ يجعل من قوسا ثابتا يعال الرمن والموت . ويكثر ظهور الثوابت كلها عا الشاعر إلى تصوير طبيعة الحياة الهشة كما تتجسد في وحدة الأطلال . إننا غالبا ما نرى صور أشجار ضخمة تظهر من بعد عندما يبدأ رحيل الحبيبة . وتجد عند لبند مظهرها رائعا هذه الظاهرة نفسها حين يصور الذقة كصخر ، ثم يظهر الشجر في الحال وسط السراب ووسط العنمة التي تعف الواقع وتجسد زواله .

إن الشاعر عندما يدفع بصور المرأة والحصان لتتفتحهم القصيدة الشقية بوصفها رموزا للقوة والحيوية ، وحدة الإندرة ، ثم ما يلبث أن يجعدهما في صور ساكنة ، يكون ذلك منه محاولة مستمينة لساء ثوابت مجاوزة لحدود الزمن ومحملة له . إن الشاعر ، في حقيقة الأمر ، يكتنه بعددين جوهريين من أبعاد هذين الكائين هما حيويتهما وطبيعتهما الأبدية الثابتة . وهذا يكون قد أقام نسبا رموزا مطلقة لما هو سمرسي ومجسد للحيوية وللكمال والحفائز الباقية خارج الرمن فلا تكون عرضة لقوى التغير ، فكل ما هو مطلق هو ، تحديداً ، أبدي وأب السبي فهو وحده ساصع للرمن .

إن الشاعر بتصويره المرأة والحصان على أنها من الثوابت

الآية ٥٠ من أحاديث الثانية في طفتين إحداهما تمثل الحيوة ،
الثانية (داخط الأسود) تمثل السكون . وتقع وحدة الحصان
كلها بين قطبي ٥٠ : المعاصرة التي تحتل مواضع متعاقبة (البيت
٥٤ - ٥٥ مثلا . صيغة الحيوة ، أما البيت ٦٩ - ٧٠ فيمثلان
صورة السكون واللازمة)

حيوة - حركة

٥٠	عسى تحرد قيد الأوابد
٥١	قيد الأوابد عيش
٥٢	مكر من مصل مدير معا
٥٣	مكر من
٥٤	كحسود صحر حظه السيل من عن
٥٥	نجيت
٥٦	بذل الش . . . كما زلت الصدا بالشر
٥٧	على النمل جياش كان اهتزامه
٥٨	ب. جاش فيه حبه غل برجل
٥٩	م
٦٠	مسح
٦١	يزن النعام الحف من صهواته
٦٢	ويلوي بأثواب العتب المقل
٦٣	مدير
٦٤	دور كخلفوف الوليد
٦٥	له أبطالا ظلي
٦٦	له ساقا نعامه
٦٧	تقريب تكل
٦٨	ضليح . . . سد فرجه بضاف
٦٩	كان سراته قائما مداك هروم أو صلاية حنظل
٧٠	كان دماء الهاديات . . . حصاره حناء
٧١	فمن ما سم ب كان نعاجه عذارى دوار
٧٢	كان نعاجه عذارى دوار
٧٣	عذارى
٧٤	كالخزع لفصل بينه
٧٥	فألحق بالهاديات
٧٦	جواهرها في صرة لم تربل
٧٧	فعدى عدا
٧٨	ولم ينصح بماء فيفصل
٧٩	فطل طهاة اللحم
٨٠	فطل طهاة اللحم
٨١	ورحنا
٨٢	يكاد الطرف نسهل

اللازمة يؤكد ، في الوقت نفسه ، الطبيعة الأبدية للصوى التي
يحمداها . إنه يؤكد أبدية العاصر الحسى ، ومثله المرأة
والكثافة لشعورية التي تتولد عن البحث المعاصر لإشباع هذا
الحافز ، أما بالنسبة للحصان فإنه يؤكد لأرضية الحيوة والنشاط
والإثارة التي تتولد عنه خصوصا في مشهد الصيد . ويؤكد
الشاعر ما هو أهم من ذلك إذ يقيم تفاعلا بين المرأة والحصان
بجعل أحدهم يلقي ضوئه على الآخر بصورة يتم فيها انصهار
الشاهد العارم والحيوة المتدفقة وطقوس المغامرة مع الحاضر
حسى . وهكذا تشبع الكلمات في وحدة الحصان بالثقلات
الحس وبالبحت من إشباع هذا الدافع . إن الحصان المعصى
بندم يندفع ويصد مجموعة من العذارى يلبس « ملاة » ريتا .
ويديم كذلك بين بقرة وذكرها ، فيفصلها ، ويظل حقها
منتصبا بقوة وعن أهبة الاستعداد لحركة جياش تبدأ من جديد

١٠

لقد أشرنا من قبل إلى انصهار الحيوة والسكون ، في صورة
حصان . وسنطور الآن هذه الملاحظة فنقدم تحليلا مفصلا للبيئة
في وحدة الحصان .

تتكامل صورة الحصان في سبعة عشر بيتا تعد من يومنا
الأيام في الشعر الجاهل . وترجع روعتها الشعرية إلى أسباب
يظهر أوجها في الوظيفة النبوية للصورة التي تطورها الأبيات في
القصيدة الشبكية ، ويرجع ثانيها ، إلى خصائصها النبوية .
وتظهر خصيصة منها في التداخل بين حركتين ميمفويتين
مشجوبتين هل نحو شديد الرهافة لكنه يكشف في الوقت نفسه
عن تثبيت بالغ التعقيد . إن الحصان ، كما قدمت فيما سبق
عليه . في القصيدة الشبكية ، بوصفه شيئا ثابتا ، وهو ، بسبب
التي ودره دفرا مقبلا ، يستطيع تجاوز المشاة والزمن .
مهم الحصان كذلك مجسدا قوة ونشادا وحيوة هائلة لم تعد
للسكون ويحفظ من عرو ساقه المتعرج
عن المعاصر (بروه) الحدة المعاصرة رخصية . وهكذا يجسد
حصان نوع من التضاد انشائي ويقدم ثنائية تكاد تكون
مزدوجة . إذ نحوى في الوقت نفسه على هذين الرمزين مجتمعين

إن الحضور المتزامن للجانبين في هذه الثنائية تمثل بصورة واحدة
في الصراع في الظهور الذي يتكاد يكون مترابلا للوحدات .
لأنه في الأبيات التي تؤلف وحدة الحصان
وبدلا من تصميم الوحدة إلى صفتين : إحداهما تطور جسم
الخبرة ، والأخرى تصور جانب القوة والصلابة واللازمة ،
في القصيدة ، شسبية تسمح لكل جانب بأن يشع من خلال
الأخرى عن هذين تبادا المعاصرات التي تحيل دون تشكل
صورة ساكنة لحصان تنصه . يقول في جانب الوحدات

٧٠ فبات عليه مرجعه ولبامه
وبات بمعنى قائما غير مرسل
سكون - صلابه

يتحقق الامتزاج بين الحيوية والسكون (أو الصلابه) على
مستويات أخرى ، اثنان منها هما :

١ - مستوى بنية الخصائص : وهذه تفصل إلى رهاقتها
القصورى في البيت الذي يتوسط القصيدة وهو البيت رقم (٦٠)
وتظهر في تماثل تركيب الجمل الاسمية الأربع في البيت (هناك
وحدة واحدة فحسب ، هي كيان متجانس متكامل) لكن
الجملتين الأولين اللتين تشغلان الشطر الأول تركزان على
الخصائص الجسدية ، اليدين والرجلين . أما الجملتان الأخريان
(وهما في الشطر الثاني) فتركزان على خصيصة الحركة (أساسا
وطبيعة اليدين والرجلين) . وعلى ذلك فبناء البيت يظهر على
المحو التالي :

سكون (صلابة) له أبطلا ظلى
له ساقا نعامة
حركة (حيوية) له إرخاء سرجان
له تقريب تنفل

إن الامتزاج الكامل والتوازن المتحقق في هذا البيت يمكن أن
يفسر ما حظى به من إعجاب كبراج الشعر العربى بصرف النظر
عن حقيقة أنهم أرجعوا جمال هذا البيت إلى ملمح سطحي حين
قالوا إن امرأ القيس قارن أربعة أشياء بأربعة أشياء أخرى بتركيز
وكثافة ملحوظتين .

٢ - مستوى لغوى خالص يرتبط بطبيعة اشتقاق الكلمات ،
وهنا يتألق امرؤ القيس في استخدامه الصوت الثرية (مكرر ،
مفر ، مسح ، درين) . يشير المصمون الدلالى للصوت الثلاثة
الأولى إلى الحركة والسرعة ، ولكن شكلها يوحى بالصلاصه
والسكون ، وذلك عن طريق بنائها ذاته (تتحول صيغة المبالغة في
اسم الفاعل وأصلها على وزن مفعول إلى صفة ، وتدل الصفات
كلها على الديمومة من حيث هي خاصية) . وفي قوله ودريه شاهد
نألقا مائلا ، إذ يوحى البناء الاشتقاقى بوجود صلابه مطلقه ،
أما المصمون الدلالى فيوحى بسرعة وحيوية مطلقتين . ويظهر
هذا النحى التقنى في استخدام التعارضات الكامنة في الخصائص
الدعوية للكلمات منذ مطلع وحدة الحصان في تلك الصورة
المشعة وفيد الأوابده وهى الصورة التى نال بها الشاعر ثناء
وعجبا هائفا على امتداد تاريخ الثقافة العربية .

- ١١ -

ويمكن توضيح الطبيعة للزوجية للتشبيح المتداخل في وحدة

الخصان بمقارنتها بوحدة (بيضة خض) وهى التى تصعد اللحظة
الحسية من خلال المغامرة والمخاطرة واحتمال وقوع الموت
وتتشكل تمثالا للجمال مطلقا . إن الجانب الأول سردي خالص
يصف بإيجاز كيف استطاع الشاعر أن يخرج المرأة من خيمتها .
أما الجانب الثانى فهو مركزز الاهتمام في الوحدة ويشغل
معظمها . وتتعاكس طبيعة الوحدة في الفصل الخاد بين عناصر
لغوية تصف الحركة وعناصر أخرى تصف السكون واللازمية في
الحركة ذاتها وفي صورة التمثال . ويوضح الجدول الآتى هذه
الجوانب في بنية الوحدة :



وتنتهي الجملة بمقولة معنوية ، هي في الحقيقة ملاحظة وصفية أخرى ، دون عودة إلى عنصر الحكاية . وتشير الجملة بوضوح إلى رجل يحمل بؤله في مثال امرأة . وتكتسب المواضع المميزة لها بكلمة «محول» أهمية خاصة لأنها توضح التطور السحوي للوحدة ، إذ يظهر البيت الذي ينتهي بتركية نحوية كما لو كان يوحي بأنه بداية البيت التالي . (قارن بالباء السحوي في وحدة الحصان) وسوف يوضح جدول هذه الوحدة التراسل الوثيق إلى جانب الاختلافات بين الوجدتين .

- ١٢ -

تتولد بنية القصيدة الشبكية على المستوى الشكلي عن طريق ثابتين لغويين يشكلان تعارضا ثنائيا يظهر في الأمر (أو النداء) والأداة : (واورب) وتعني دعوة لقيام بفعل ، أو فعل تم القيام به من قبل وأصبح ذكرى . يتضمن الأمر والنداء ثنائية أنا/الآخر على حين تشكل (واورب) العام في مقابل الخاص . وتتولد الحركة عندما يستعمل الشاعر أحد هذين المنصرمين الشكليين للبنية . ويمكن وصف القصيدة على أنها سلسلة من الوظائف تأخذ الترتيب التالي :

- ١ - فعل أمر (في الأبيات ١ - ٩ في صيغة المثني)
- ٢ - واورب (على الرغم من أن «رب» تقع بعد الفعل «عمل» أكثر من كونها «ولوا» (ذكر الرواة أن هذه المواضع الثلاثة تشير إلى هذه الحادثة التاريخية نفسها ، أما القصيدة نفسها فلا تفرض مثل هذا التفسير) .
- ٣ - واورب (الأبيات ١١ - ١٢)
- ٤ - واورب (الأبيات ١٣ - ١٧)
- ٥ - واورب (الأبيات ١٨ - ٢٢ ، ٢٣ - ٢٤)
- ٦ - واورب (الأبيات ٢٣ - ٤١) (لاحظ أن هذه الواو تحتل قلب القصيدة . وتتولد عنها ، وهذا مهم ، وحدة «بيضة خدر»
- ٧ - واورب (الأبيات ٤٤ - ٤٨)
- ٨ - واورب (الأبيات ٤٩ - ٥٠)
- ٩ - واورب (الأبيات ٥٠ - ٥٢)
- ١٠ - واورب (الأبيات ٥٣ - ٧٠ قبل فعل)
- ١١ - فعل أمر (صادي ، ٧١ - ٨٢ ، في صيغة المفرد)

تقع القصيدة من الناحية اللغوية بين جملتين تتضمنان فعل أمر/منادى ، تكوينان الحمل التي تتولد عنها الوجدتان التكوينيتان الأطلال/السيول . قد تحتوي المادة للكونة لجملة ما

على جملة من النوع المقابل ، ولكن هذا يحدث مرتين فقط ، وكذلك في حالة وجود (واورب) مع فعل الأمر كجملة ثانوية ، في هذه الحالة يظهر في البيت القافية الداخلية أو ما يسمى بالتصريح (إذا وقع في البيت الأول من القصيدة) وتكون القافية الداخلية ، بناء على هذا ، خاصة بنوية تحدث عندما يعقد نوع الجملة المولدان لبنية القصيدة استقلالهما ، فيصبح أحدهما جملة فرعية للآخر . وتظهر القافية الداخلية في البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر (قفا) الجملة الواو ، ثم تظهر مرة أخرى في البيت رقم (١٩) وتتولد عن المنادى/الأمر ، في سياق جملة تتولد من (ولورب) في البيت رقم (١٨) . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم (٤٦) حيث تقع في موضع مماثل : نداه وأمر في نطاق (واورب) في البيت رقم (٤٥) . إن وجود صيغ المنادى في القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدهم ، في حقيقة الأمر ، تفسير الظاهرة التي ناقشها هنا ، وهي أن المنادى في هذه المواضع لا يكون متبوعا بأمر ولا يقع في نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واورب) . ويشكل البيت رقم (٧١) مثالا واضحا ، فالمنادى يولد وحدة جديدة ولا يعد جزءا من وحدة (ولورب) . أما وجود شيء قريب من القافية الداخلية في البيت رقم (٢٠) ، وبصفة خاصة «قاتل/يفعل» فإنه لا يضاف من التفسير الذي نقدمه هنا ، فمن ناحية لا تشكل هذه الكلمات قافية داخلية بالمعنى الدقيق («قاتل» لا تقبل على أنها قافية في القصيدة بسبب حركتها الطويلة) ومن ناحية أخرى ، تقع في نطاق (واورب) وتشتمل على منادى في شكل أنا/أنت ، بمعنى مخاطبة الآخر . ولابد من أن نؤكد أن تقسيم القصيدة إلى أقسام تتطابق مع الأماكن التي تظهر فيها القافية الداخلية سوف يؤدي إلى خلق عمل لا معنى له ، ولكن القافية الداخلية تتولد ، كما أكدنا فيما سبق ، عن طريق تداعل نوع من أنواع الجملة النواة مع جملة أخرى ، ومن ثم تشكل جزءا من جملة تقع بدايتها قبل البيت الذي تظهر فيه القافية الداخلية ، وبناء على ذلك يتم وجود تقسيم دلالي على امتداد الأبيات التي تظهر فيها القافية الداخلية . ومن ناحية أخرى ، توجد وحدات مثل وحدات الذئب ، والحصان ، والسيول ، وهي لا تتضمن قافية داخلية على الرغم من أنها من الناحية الدلالية وحدات تكوينية مستقلة ، ومن ثم ، نظريا ، يمكن فصلها وحذفها من القصيدة . والنتيجة التي نخلص إليها هي أن النظرية التي تقول إن القافية الداخلية هي خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة . وافترض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض من طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق هو افتراض غير صحيح كذلك .

في إمكانه الآن أن نتناول بالتحليل بنية الوحدات التكوينية في القصيدة الشبقية من خلال منظور أكبر ، ويمكن كذلك جذب أطراف خيوط التسيج المتعققة مسوياً ، ويمكننا أن نكتشف ديناميات البنية على مستوى القصيدة كلها . ولنرجع الآن إلى فكرة النظر إلى القصيدة على أنها جملة : لقد أصبح واضحاً أن الجملة تتألف من أربع وحدات ، وحدة (أ) التي تتحرك على مستوى الزمن الخاص ، ونصف الأطلال وانحسار الحياة فيها ، وتقبل بين حدة الاستجابات العاطفية للذات وأناه وبين المجال الوسيط ، وهي استجابة تعبر عن البعد الأخلاقي للذات الجماعية (الأبيات ١ - ٩) وتظهر لغوياً في أعمال الأمر والنهي . وتشكل وحدات M و N أحجة وحجة مضادة ، موجة وموجة معقدة وتكشف الواقع وتعارضاته ، وتصعد جوهر الحلة ، والمفاسرة ، والجنس ، ولحظات عجابية الموت ، وتلبس المطلقات ، وتكون بهذا محاولة لإنقاذ الحياة من هشاشتها والزمن من زوالته . وتتماثل وحدتا M و N من حيث البنية النحوية الأساسية ، وإن تشكلت هذه البنية في كل وحدة منهما كـ شكل من الشكلين الممكنين لهذه البنية ، وهي بنية (أ و أ و ب) وتتحقق في الدقة في شكل من شكل (M) وهما (أ و ب يوم) الذي يمكن إعطاؤه رموز : WRN أو شكل N وبيت (الذي يمكن الرمز إليه بـ WN) وتؤسس القصيدة الشبقية وحدتيها الثانية والثالثة من العناصر التالية :

M =
WRN
WRN
WRN
WRN
WRN
WRN
N =
WN
WN
WN
WN
WNV

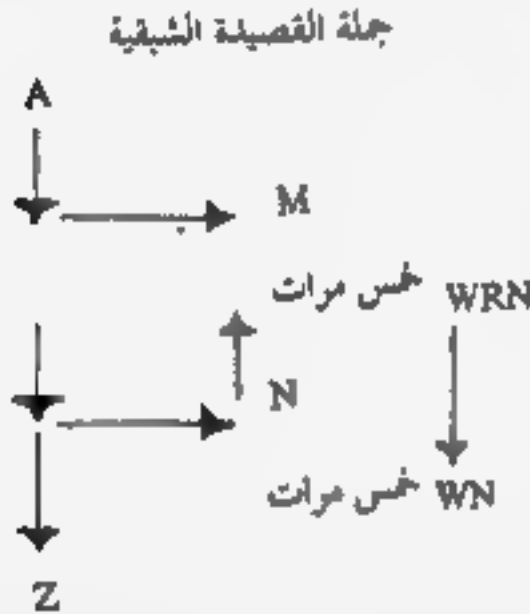
الترتيب الحقيقي لهذه العناصر يظهر كما يلي :

M =
WRN
WRN
WRN
WRN
N =
WN
WRN
WN
WN
WN
WNV

• حرف [V] اللاتيني يعنى Verb ويشير إلى البيت وقد اختلى الخ (التحريك)

ويظهر في هذا الترتيب درجة مهمة من التفاعل في وقوع WN مرة واحدة في سياق WRN ووقوع WRN مرة واحدة في سياق WN وترجع أهمية هذا التفاعل إلى أن وقوع WRN في سياق WN يمثل وحدة أولية داخل وحدة « فاطمة » الفرعية ويقع بين وحدتي « بيضة خدر » و « الليل » . ويتوسط بذلك بين هاتين الوحدتين المتعارضتين ويمنع إقحامهما الواحدة إلى جانب الأخرى من أن يبدو كإملاء يجمع القصيدة من أن تقع في حركتين غير مرتبطتين بصورة كلية . وهكذا تتوسط WRN بين « بيضة خدر » وبين « الليل » فتقاطع حالة الوجود التي تسود وحدة « فاطمة » معها مؤكدة الطبيعة الأولية لحزن الشاعر والتوترات الموحودة في حياته وتهدد بذلك لصورة الليل بوصفه تمهيداً لبحر الدائم والتوتر وفقدان الأمل .

ويرمز للوحدة الأخيرة في القصيدة بـ Z وهي كالوحدة الأولى خالية من WRN ومن WN كذلك ، ومن ثم يكون لدينا النظام البنيوي التالي :



إن التناظر المطلق بين M و N مهم إلى حد كبير من الناحية البنيوية ، فهناك خمس مرات تكرار فيها WRN وخمس مرات تكرار فيها WN . ويظل هذا التناظر كاملاً حتى على مستوى تقديم التعارضات الثانية صالِح/غير صالِح ، توتر/انسجام ، خسارة/كسب (أو P/non-P) فتظهر P في خمس وحدات في حين تظهر non-P في خمس وحدات أخرى .

وقد يبدو عند هذه النقطة أن القصيدة التي بدأت على نحو يترك انطباعاً بأنها محاولة لتحقيق توازن داخل الذات عن طريق السماح للذاكرة باستحضار لحظات انقضت في الزمن الماضي ، قد تجاوزت في الحقيقة هذه النقطة لتقوم بنفى التوازن وإثبات غلبة الحيوية ، والحلة ، واللازمية على البلادة ، والرتابة والموت ، ويتم ذلك عن طريق وضع وحدة Z كنهاية لحركاتها جميعاً ، ولكنها تكشف في الوقت نفسه عن وعي مؤلم بمفارقة ضدية أساسية : هي أنه في حين أن الحدة وروح المعامرة يواجهان

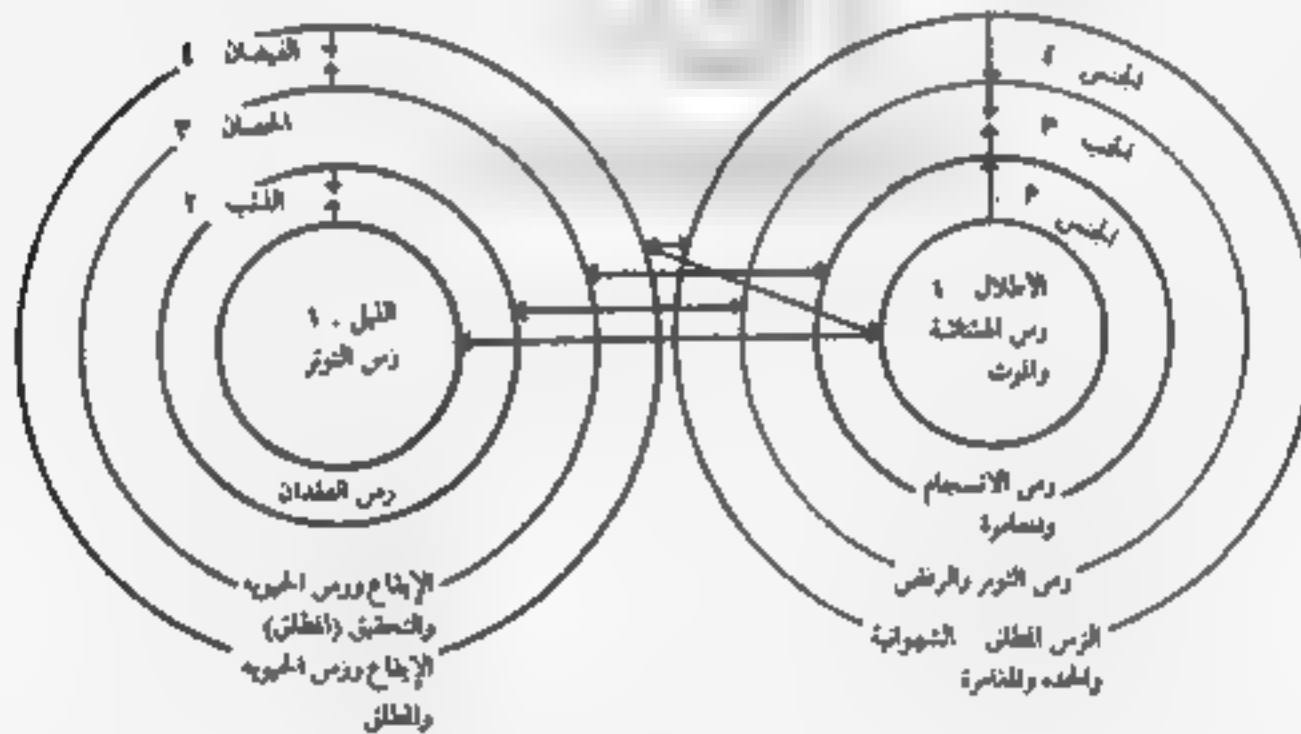
ب ← ج ، ونرى في القصيدة الشقية مظهرا معقدا آخر من مظاهر البنية المفتوحة ، ولكن العلاقات بين شرائحه تختلف عن تلك العلاقات السائدة في القصيدة المفتاح ، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية ، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى ، وكما يبدو في النهاية فإننا نقابجا بين سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطا عموديا بالدائرة التي تليها ، ولكي ترتبط أفقيا كذلك بالدائرة التي تسبق معها في الإنعجار السابق للدوائر ، وتشكل أحيانا ما يكون أساسا نوعا من الوحدة التكوينية الكلية . ونستطيع ، نظريا ، أن نصيف سلسلة أخرى من الدوائر في النهاية ، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة في ارتباطها بما يلي :

١ - الدوائر السابقة عليها في حركتها الخاصة .

٢ - الدائرة الأخيرة في الحركة السابقة .

٣ - الدائرة الأولى في القصيدة .

وهكذا نحصل على الأشكال التالية :

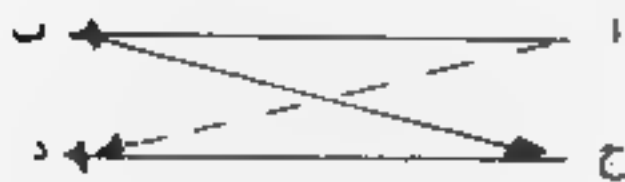


الحركة الثانية

الحركة الأولى

(كل الوحدات تشمل على الحيوانات والطبيعة)

(كل الوحدات والتقبلات تشمل على بش)



في حين أن جملة (أ) في الحركة الثانية متنوعة بجملة (ب) التي تماثلها . وكلتاها تولد جملتي ج، د، وهما متعارضتان مع كل من أ، وب :

الحشاشة والموت ويتجاوزانها ، إلا أنها يحطمان الحياة ويترددان إبراز هشاشتها .

وتتخلل هذه المفارقة الصدية القصيدة كلها وتصل إلى نقاطها الذروية في كل موضع فيها حيث تسيطر الحيوية والحدة . إننا بشاهد ظهور الموت ، أو المخاطرة بانتهاك حرمة الآخر ودفعه إلى التجاذب فعل عفيف وذلك في المواضع التالية :

يوم العذاري (عقر المطية) ، يوم حنيزة ، يوم بيضة حدر ، منظر الصيد في وحدة الحصان ، دمار الطبيعة (الأشجار والحياة الحيوانية) والثقافة (المنازل التي يصنعها الإنسان) وأهم من ذلك صورة موت الوحوش - الأسود وجثثها الطافية على مياه النيل ، باعثة على إحساس بالموت والمرارة (صورة «أنايش عصيل») . ونجى هذه الصورة في خانة القصيدة الشقية .

١٤

لقد خلصت في تحليلي للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعد بنية مفتوحة ، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة

ونعمل البنية المفتوحة في الحركة الأولى على النحو التالي :

جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التي هي عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التي تتولد عنها (د) وهي عكسها . ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

يتصح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة . إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د قبل أ ، فإننا بذلك نشوه المقولة والرؤية . هذا أمر مهم لأننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن (الاطلال والمرأة) تقع في بداية القصيدة وأن د (الليل) تقع في نهايتها : ولجسد أ ، د بدورها التمارضات الكلية في القصيدة ويمثلان تعارضا مقترنا : فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهي بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية . أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسي المرتب بطريقة عميقة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ ود ، مظهرا لتعارض أساسي يحتل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ ود ، وحدتين رمزيتين أكثر من كونها مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير للتفسير الآخر الذي قدمناه لوحدة الاطلال ووحدة الفخر القبل في القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية .

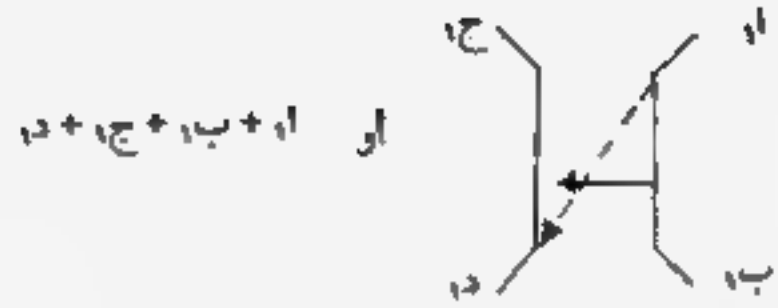
- ١٥ -

بنية الصور

ينظم الصور في القصيدة الشبقية نوهان من التعارضات التي تجسد الرؤية الأساسية للقصيدة وتكشف الأبعاد الشخصية إلى جانب الأبعاد الثقافية فيها .

ويحدد أول نوع للصور تعارضاً جلياً يوجد في الثقافة هو الجفاف/الطراوة ، وسوف أسمى هذا التعارض وإحساس الطراوة . وتتميز حركة الاطلال ، كما أوضحنا في جدول (١) بغياب الماء والأنسيب المذهل للدموع . ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة ، إذ إن إحدى الخصائص البنوية للقصيدة هي أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها (تماماً كما يشكل اثنان من النوع نفسه مثل رجل - رجل ، امرأة - امرأة تعارضات على مستوى العلاقات) وتسيطر الدموع على حركة الاطلال وتؤدي إلى اختفاء المياه منها . ولا يظهر الماء في القصيدة إلا في الوحدات التكوينية التي توجد فيها مظهر حسية ، أو تحقق جنسي ، أو حيوية (ومن الأمثلة على ذلك وحدات : بصة خدر ، الحصان ، السيل) وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع . فالماء إذن يلعب الدموع .

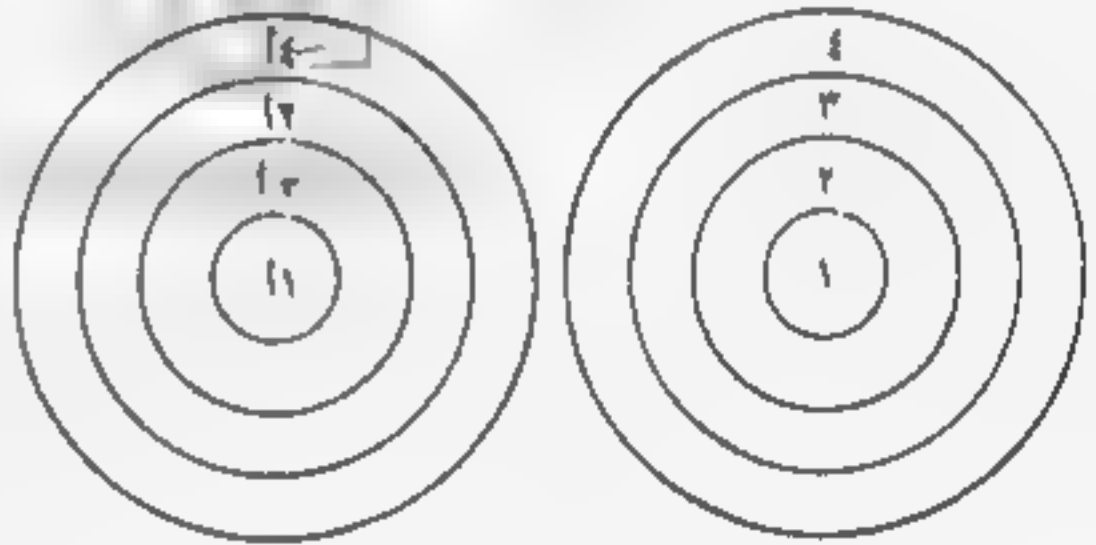
في مقدورنا أن نظم في جدول واحد وحدات لعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلي التي ترتبط بإحساس بالطراوة وتشكل حرماً من العلاقات التي تسمح باستخراج قانون بيوي . ومن الصعب أن نقدم مثلي هذا الجدول هنا ، ولذلك فإن مسعقد مقدرة مدنية بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح تتميز انقصيدة المفتاح



ويمكننا من الساحة اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي :

توجد أ ← وكانت هناك ب . وتوجد ج ← وكانت هناك د . وكانت هناك أ ، وب ← وكان هناك (أو هناك الآن) ج ، د ، ولكن التوافق بين أ و ب ، ب وب ، إلى آخره ليس هو كل شيء : إذ إن صيغتي ج ، ود ليست مثل ج ود على الرغم من أن د ، قرية جدا من د ، على حين أن ج وج ، ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج ، نتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة .

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي :



إن إعادة ترتيب الشرائح قبل ذاق مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البيوي الذي خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية . إذ تصعيد التحول في الترتيب إلى أ ، ب ، أ ، ب يؤكد مقولة القصيدة ، ويجعلها أقل تصالحاً وقدرة على تخفيف التوتر . تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجشاش العاطفي تتجاسس وما لاحظناه في القصيدة أول الأمر ، وهو الجشاش العاطفي والقوة ، ويظهران في كلماتها الأولى ، وفي اهتمام الدموع في عدد من المواضع . هكذا تتوسط القصيدة الشبقية بين قطبين ، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان . إذ ساء القصيدة نفسه هو مقولتها . وإذ وضع ج ، د وكذلك ب ود في الأماكن التي وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة

بأنسياب الماء وتدفق الخصوبة في وحدة الأطلال فيها وغياب الدموع عنها . إن وليدًا يسائل الأطلال ، ولكه لا يذرف دموع . ومن ثم فإن أحد أشكال الطراوة وهو (الماء) يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر وهو (الدموع) . ويتناقض هذا تناقضا مباشرا مع القصيدة الشبقية . ويسمح هذا التناقض لنا بأن نقول إن الماء والدموع ينفي أحدهما الآخر بصورة كاملة ، ويسمح لنا كذلك بأن نستخرج القانون التالي (الذي تشير فيه العلامة \neg إلى هذا النفي المتبادل ويرمز حرف R لوحدة الأطلال أو للمعلقة ككل) : في R نجد أن $MT \neq MW$

إن الإحساس بالطراوة في القصيدة الشبقية أمر له مغزاه على مستوى آخر هو ترتيب ظهوره . وتقع القصيدة ، كما ذكرنا من قبل ، بين قطبين من التعارضات : الأطلال / السيل ، أي الجفاف / الطراوة ، ويمثل كل من القطبين في هذا التعارض درجات نصوى ، فهو إما حصيلة جفاف تام أو سيل (فيضان المياه) . ويتوسط هذا التناقض الكلي ظهور الطراوة في أشكال متوسطة في وحدات القصيدة التي تقع بين الأطلال والسيل . ومما له مغزاه ، أن ظهور الطراوة في هذه الوحدات يتم بصورة تميل إلى التطور ، وتظهر أول الأمر تلميحا رقيقا في الصور التي تصف الجمال ، والليونة ، وبضارة المرأة (بيضة خدر) وارتباط هذه الصفات بالخضرة ، والبرودة ، والنباتات والأشجار ، ثم تظهر بعد ذلك وتكون حضورا ملحا وساخنا وفي حالة بحركة (غليان) في صورة الحصان ، وتظهر أخيرا قوة عظيمة للحياة والنشاط ، قوة لمحتاج كل شيء ، وتفتتح جذور الأشجار والنباتات ، وتدمر الحيوانات المستأنسة والشرسة معا .

ومن أكثر الأنماط الأخرى للصور التي ذكرناها من قبل وحدة وتوهجا حسيا صورة كيان ما يعتل كيانا آخر مشكلا حركة ثقيلة . سوف أسمى هذه الصورة : الإحساس الموجي . وعلى الرغم من أن الصورة في تفاصيلها لا تشتمل على حركة إلا أنها يمكن بساطة أن تشتمل على التضاد مرتفع / منخفض . يتطور الإحساس الموجي في القصيدة الشبقية بطريقة تدريجية وبطرق تعكس ثبوت الرغبة الجنسية وتطورها حتى تصل إلى القمة ، ثم انحسارها ونموها . وتبدأ القصيدة بذكرى دار وحبية ولكنها سرعان ما تقدم الإحساس الموجي في البيت الثاني ، فتجد الرياح تمر على الرمال فتثيرها في حركة أبدية ، وتترك هذه الحركة ، على مستوى التحيل ، على أنها سيج تصعمه الرمال ، وتكون محصلة حالة من الوجود يمكن الإشارة إليها بوصفها إيجابية ؛ لأن الرياح تسح أساقا جميلة على الرمال وتمح جاذبيتها الجمالية الخلود ويظهر ذلك عدم نجد أن الرسوم لا تبلى .

ويسيطر الإحساس الموجي على وحدة «هنية» كذلك فتجد الشاعر والمرأة يتمايلان سويا على ناقة تتمايل هي الأخرى ؛

فتكتسب الحركة التي توحى بها الأبيات طبيعة جنسية . وتظهر الصورة مرة أخرى ، فتقدم الشاعر مع امرأة تلتفت بنصفها الأعلى تاركة جذعها تحت جسد الشاعر . وتبدأ وحدة «فاطمة» بحدثة تقع فوق قمة كتيف من الرمال . ولكن لا توجد هناك حركة ، لذلك لا يتطور الإحساس الموجي . وعلى حين تبدأ وحدة «بيضة خدر» بصورة الشاعر وهو يلتقي بأسراء «مثل بيضة النعام في خدرها» ويكون غليا مستمتعا ، فإن وحدة «الليل» تتطور إلى صورة حيوان (جل) : إن الليل يرخى سدوله ، ويتمطى بصلبه ، ويردف أحجارا يطأ بها كاهل الشاعر عما يوحى إبعاده غامضا بوقوع نوع من الاغتصاب يتمثل في تمدد عضلات تلك القوة البدائية على نحو يشتمل على لحظة حية حادة .

ويقدم الحصان في الوحدة المخصصة له عن طريق عبارات تكاد تحمل دلالات جنسية صريحة ، ويكتسب في مستويات هذه رمز المذكورة . إنه يتحرك كصخرة تتلحرج على ظهر الأرض يدفعها السيل دفعا . ويشبه الشاعر ملاسة ظهر الحصان بصلابة عروس تبرق (ليلة العرس) ويندفع الحصان وهو مغشى بدم إناث الحيوانات وسط سرب البقر ليفصل الذكور عن الإناث ؛ ولهذا السبب ترمقه العين بإعجاب ولذة حسية . ويظهر الإحساس الموجي في أكثر صور توهجا في وحدة «السيل» وتولد عبارة «قعدت له» ذات الإشارة الجنسية الصريحة موجة حسية لا تنحصر حتى البيت الأخير في القصيدة . إن السيل يعلو ويمتد ويومض ، ثم يهال جاعها بجناحا لكل شيء ، فينبجس النشيد احتفاء بمهرجان الحسية والحوية والفتوة .

أما الصورة الثالثة التي تسيطر على القصيدة الشبقية ، فهي صورة الاختراق ؛ صورة شيء يخور في شيء آخر ، أو شيء يدفع بين شيئين ليفصلهما كلا عن الآخر مشكلا رمزا واضحا للذكورة وتظهر هذه الصورة في الوحدات كلها .

إننا نجد في صورة النصل الذي يضد إلى جسم الناقة مظهرا من مظاهر هذه الصورة ؛ وكذلك نجد الشاعر يخترق الخدر ، وتكرر الكلمة نفسها مرتين ، المرة الأولى في وحدة «هنية» ، ثم في وحدة «بيضة خدر» . ويستخدم الشاعر الفعل «طرق» ، في وحدة المرأة المرضع ؛ إنه يصرف المرأة عن وليدها ويشقها إلى شطرين ، كل شطر منها على حدة . ويتخاطب فاطمة بقوله «فسي ثياب من ثيابك» ويدعوها إلى أن تقوم بهذه المهمة إذا كانت تنوى قطع علاقتها . إن سهام عينها تضرب في أحشائه قلبه ، ويخترق الشاعر أحراسا ومعثرا ، ويفصل نيا بينهما ليصل ، إلى المرأة ويأخذها بعيدا . ومنازي^(٩) الشعر تفصل فداثره إلى : «مثنى

• منازي جمع منري ، وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة (الأخضر)

ومرسل . ومهبلح الرأهب يشق الليل ١ والصبح يشق الليل كذلك والشاعر يدخل الوادي مثل الذئب ، ويقطعه بليل على حصانه المئاع . والحصان يشق القطيع ويفصل المذكور عن الإناث . والبرق يفصل السحب ، والمصاييح ، مرة أخرى ، تشق الليل ، والسيل يفصل قمة الجبل عن بقية .

وتولد الصورة الرابعة التي تسود القصيدة إحساساً بالانغلاق (أو الخصار) فتجد شيئاً يحيطه أشياء أخرى ، أو شيئاً مثبتاً لا يمكن إزاحته عن موضع معين . ويكمن الإحساس بالحصار في قلب التجربة ويمجد مجرى القصيدة ٢ فالزمن يحترق الإنسان ، والموت يحيط به . والذكرى التي تثير الحزن هي ذكرى مكان محاط ومطلق . ويظهر ذلك حتى في بنية الحركتين المشكلتين للقصيدة ، والتي تتميز بأنها بنية دائرية .

ثمة صورة أخرى تتخلل القصيدة يمكن أن تسمى إحساس التداخل ، وتتولد عن طريق شيئين (وأحياناً أكثر من شيئين) يعملان في اتجاهات مضادة أو يوضعان الواحد حول الآخر لخلق تأثير أو كيان موحد . ومن الواضح أن هذه الصورة تعكس بطريقة مدعشة جوهر رؤية الحديقة والزمن والإنسان كما تظهر في القصيدة . وتنقسم الصور التي تخلف إحساس التداخل إلى نوعين يشكلان تضاداً ثنائياً هما صور النشاط والشهوة والحياة في (أ) وصور الثبات والصلابة في (ب) .

(ب)

- ١ - أشياء مثل زلم ومجديل
- ٢ - تعرض أثناء الوحاش للفصل
- ٣ - أثبت كثر النخلة المتشكل
- ٤ - أبواب السقى للذلل

- ٥ - بكل معار القتل
- ٦ - بأمراس كتان

(أ)

- ١ - نسجتها (جنوب وشمال)
- ٢ - شحم كهذاب الدمقس القتل
- ٣ - يشق ونحى شقها
- ٤ - سل ثياب من ثيابك
- (مكوس التداخل)
- (وهو التمكن والانفعال)

- ٥ - مرسل مرحل
- ٦ - قصي دومة
- (عل الرغم من أنها ليست متداخلة تماماً)
- ٧ - منى ومرسل
- ٨ - مكر مفر مقل مدير معا
- ٩ - معتم ونحول (مجازاً)
- ١٠ - فريز كحدروب الوليد
- ١١ - أسال السليط بالديبال للقتل

(وبلاحظ أنه ، من الناحية اللغوية ، تتضمن الصورة

الصوتية كلمات كثيرة تغيد التداخل أو التكرار كما في جملج ، عقتل ، مغلجل ، ولكننا نرى هنا العنصر نفسه مكرراً)

ويتشكل آخر التعارضات على مستوى الصورة من التضاد بين الإحساس بالملاسة (أو خلق النسق) في مقابل الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . وسيطر هذا التضاد على وحدة الأطلال . ويظهر في وحدات « بيضة خدر » و « السيل » ولكنه ليس ظاهراً كأنواع التضاد الأخرى . ويمكننا الآن أن نقول إن الثنائيات الصدية التي تشكلها صور القصيدة الشقية تقوم بوحيدة جدلية ، فيتوازن الإحساس بالحصار عن طريق الإحساس بالاحتراق ، ويتوازن الإحساس بالتداخل عن طريق الإحساس بالاشفاق أو الانفصال ، أما الإحساس بالملاسة (أو خلق النسق) فيتوازن عن طريق الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . وكذلك يجسد الإحساس الموجي التوازن بين متحرك / مرتفع ، وساكن / منخفض ، ويتوازن الإحساس بالجفاف مع الإحساس بالطراوة . ويولد كل إحساس من النوع الأول إحساساً من النوع الثاني يتوازن معه ويصبح مجاوزاً له . وتعد هذه الخاصية في القصيدة الشقية واحدة من خصائصها البنيوية المميزة .

١٥ - ١

هناك جانب آخر من الصور يستحق اهتماماً جدياً ، ولكننا سنذكره هنا فقط باختصار ، وهو الطبيعة الطقوسية لعدد من الصور التي تثير ارتباطات دينية خالصة أو طقوساً غامضة ولكنها غير دينية . من المهم أن نقول إن مثل هذه الصور تظهر فحسب في الوحدات التي ترتاد عالم الحس والحافز الجنسي أو الحيوية ، في حين لا تظهر أية صورة منها في وحدات « الأطلال » أو « غاطمة » أو « الليل » أو « الذئب » وتُدغم هذه الملاحظة صحة تفسير القصيدة الذي أوردناه هنا ، لأنه يكشف الرابطة بين الحافز الجنسي والحياة والحسية وبين الشيء « المقدس » ، فكلاهما جانب لقوة الحياة التي تتجاوز الموت والزمن . وفيما يلي قائمة بمثل هذه الصور والوحدات التي تقع فيها كل صورة .

- ١ - يوم صالح (وحدة يوم صالح)
- ٢ - صقرت للعداري مطيقي (العداري)
- ٣ - هن ذى ثنائيم (المرأة الحامل)
- ٤ - فقالت يمين الله (بيضة خدر)
- ٥ - تضيء الظلام . . منارة عسى واهب (بيضة خدر)
- ٦ - نمير الماء عبر محلل (بيضة خدر)
- ٧ - واد كجوف العير (الذئب)
- ٨ - هيكل [والهيكل كذلك اسم معبد البصري أو الكنيسة] (الحصان)

٩ - سراته . . مذاك عروس (الحصان)

١٠ - دماء اهديات بنحرة (الحصان)

١١ - عذارى دوار فى ملاء مذبل (الحصان)

١٢ - كلعع اليبين فى حى مكلل (السيل)

١٣ - مصاييح راهب (السيل)

١٥ - ٢

ثمة ملاحظة أحيرة عن سبة الصورة فى القصيدة . وهى أن الرؤية الشبقية تؤكد طبعانها فى القصيدة كلها عن طريق بثها فى القصيدة بصفا هادرا للقوة الحيوانية فى شكل صور تستند بشكل هام من حياة الحيوان ، أو تستند من حيوانات بعينها بصورة واضحة تعنى عن فحص مفصل ، أما الصور المرتبطة بحياة الحيوان فتحتاج إلى معالجة أكثر رصافة .

إن مقارنة القصيدة الشبقية بعدد كبير من قصائد الشعر الجاهل تكشف أن القصيدة الشبقية لا تسيطر عليها الصور المستمدة من عالم النباتات ، بل تسيطر عليها صور مأخوذة من عالم الحيوان . وبعد تصوير المرأة فى وحدة « بيضة جحر » مظهراً واضحاً لهذه الخاصية فى صور القصيدة وتمثل فى العورتين الأساسيتين المشكلتين لإطار الصورة كلها وهما بيضة النعام (البيتان ٢٣ - ٤١) وتأخذ المرأة فيها بين كاهلتيه الصورتين أوصاف ظبي وبقرة وحشية وحسان وحيوانات أخرى . فى حين تأخذ البقر الوحشى ، فى مشهد الصيد ، أوصاف المرأة . ويشار إلى الطيور فى البيت رقم (٨١) بضمير جمع النسوة « هن » ، ويظهر الملمح نفسه فى وصف الأفراس (البيت ٥٧) وفى مواضع أخرى تظهر النساء متجاورة مع الحيوانات (الجمل يحمل هودج هبزة والعذارى يتخذهن على ناقة مذبوحة) .

إن « صور » الحيوان تشع بالجنسى ، وتصدق حدة الطبيعة البدائية ، وإيقاع النبض الشبقى ، وتمتد هذه العناصر فجدا حيا للرؤية الأساسية فى القصيدة الشبقية .

١٦

جوانب من البنية الصوتية

تظهر ضدية المد / الجحر على مستوى السية الصوتية لهذه الثنائية . وسوف أناقش هنا جانباً من هذه البنية بعد تجلياً نموذجياً للانصهار الكلى للبية الدلالية والنية الصوتية ، ويتمثل فى بناء الوحدات اللغوية . ويمكن تقسيم هذه الوحدات إلى نوعين ، يتفق كل منهما مع أحد قطبي التضاد بين السكون / الحركة ، والمد / الجحر ، والضعف / القوة . وسوف أتناول بالبحث توزيع كل نوع على مستويين ، أولها مستوى بعض الوحدات التكوينية كل

على حدة ، وثانيها مستوى النظام الإيقاعى فى القصيدة كلها .

وتمثل الانقسام المشار إليه فى انقسام الكلمات إلى نوعين . فى النوع الأول يرد تكرار للملمح صوتى يظهر فى شكل التضعيف (تشديد حرف مثل جياش) أو تكرار فعل للمصوتات (العويمات) الأساسية فى الوحدة اللغوية (هل / قل / هل سبيل المثال) ، أما النوع الثانى فإنه حال من مثل هذا التكرار ويحدد النوعان تكوين إيقاع الحركة فى القصيدة من حيث إن أحدهما منخفض (ضعيف) والآخر عال (قوى) .

ويسيطر التشديد على القصيدة سيطرة لافتة ، ويظهر فى كلمات القافية وفى كلمات أخرى فى الأبيات ، ولا يتدخل فى التفرير الإحصائى الذى نورد هنا التشديد الذى يقع فى الحرف الأول لكلمة ما ، نتيجة جعل هذه الكلمة معرفة بـ « ا » الشمسية ومثال ذلك (الد - دخول ، الش - شمس) . وسوف يتم إحصاء كلمات هذا النوع على حدة فى مرحلة لاحقة من الدراسة .

تتألف القصيدة الشبقية فى النسخة التى استخدمناها هنا ، من اثنين وثمانين بيتاً . ويتألف كل بيت من عشر كلمات فى المتوسط . وبناء على هذا يكون لدينا حوالى ٨٢٠ كلمة . ويوجد من هذه الكلمات حوالى ١٤٤ كلمة مشددة وهى نسبة عالية بأى قياس . ويتم توزيعها بطريقة لها أهمية خاصة : فنقع ٧٤ كلمة منها فى الحركة الأولى من القصيدة ، على حين تقع ٧٠ كلمة فى الحركة الثانية . ونجد داخل الحركة الأولى توزيعاً مدهشاً : إذ تقع ١٧ كلمة فى وحدة « الأطلال » (الأبيات ١ - ٩) وتتضمن الموجة المضادة « الأرب » ٥٧ كلمة موزعة على النحو التالى : ١٣ كلمة فى الحركة الفرعية لـ « يوم صالح » (أبيات ١٠ - ١٧) ، و ١٥ كلمة فى الحركة الفرعية لـ « فاطمة » (تقع ١٣ كلمة منها قبل الوحدة الفرعية التالية ، وتقع الكلمتان الأخيرتان بعد ذلك) و ٢٩ كلمة فى الحركة الفرعية فى « بيضة خدر » . أما فى الحركة الثانية فيتوزع التشديد على النحو التالى : ١٢ كلمة فى وحدة الليل ، ٧ كلمات فى وحدة الخشب ، ٣٢ كلمة فى وحدة الحصان ، و ١٩ كلمة فى وحدة السيل .

ولا يتواتر التكرار من النوع الثانى بدرجة عالية ولكنه يتواتر بدرجة كافية لجذب الاهتمام . ثمة ثمانى كلمات يتكرر فيها مكونان ، وتظهر منها كلمة واحدة فى وحدة « الأطلال » وكلمة فى وحدة « يوم صالح » ، وأربع كلمات فى وحدة « بيضة خدر » وكلمة فى وحدة « الليل » وكلمة فى وحدة « السيل » . ونجد كذلك نوعاً آخر من أنواع التكرار الصوتى يتمثل فى تكرار حرف ، ولكن دون ظهور تشديد . مثل « صفيق » و « دريس » . ويمكن اعتبار هذا النوع قسماً فرعياً من أقسام التشديد ، يؤدى إلى

مضاعفة عدد الكلمات المشددة بصورة ملموسة . وهناك نوع آخر يجمع بين التكرار والتشديد (مثال ذلك «محفل») . وثبت هذا كله طعنان ظاهرة التشديد في القصيدة

وإذا أضفنا للإحصاء السابق التشديد الناجم عن وجود «الـ» فإن ظاهرة التشديد تكتسب أبعاداً أكثر اتساعاً . ويمكن إحصاء ٣٢ حالة من هذا النوع من أنواع التشديد ، تتوزع بصورة تلتفت النظر ، فتقع ثلاث منها في وحدة «الأطلال» ، وواحدة في حركة «يوم صالح» ، وثلاث في الحركة الفرعية لـ«فاطمة» وتقع في «بيضة حذر» ، واثنان في وحدة «الليل» ، وواحد في وحدة «الدُّب» ، وسبع في وحدة «الحصان» وست في وحدة «الليل» . وهناك جدب مهم آخر من جوانب التكرار يستحق الذكر ، وهو التكرار الصريح لكلمات بعينها ، ويلاحظ أن عدداً كبيراً من الكلمات تتكرر في القصيدة لا تحسب منها كلمات مثل «كان» وما شاكلها ، وعلى الرغم من ذلك نستطيع إحصاء ٨٣ حالة ، حل أقل تقدير ، لتكرار مباشر إما للكلمة نفسها ، أو لاشتقاق قريب منها . وبعض هذه الكلمات يتكرر ، بالإضافة إلى ذلك ، مرات عدة ، لكن التكرار في معظم حالاته يظهر في استعمال الكلمة مرتين . ويمكننا أن نجد تفسيراً للطبيعة الثنائية للتكرار في إطار رؤية الواقع التي تشكلت من ثنائيات وتعارضات حل الرغم من أن ظاهرة التكرار ترتبط كذلك بقضية الشفافية^(١٩) .

وقبل أن أحاول تفسير الوظيفة البنيوية لهذه الملامح ، سوف أقوم بتحليل نظام القافية في القصيدة الشبقية حيث إن خصائصها ترتبط بطريقة مباشرة بالتشديد والتكرار .

تنقسم كلمات القافية إلى نوعين أساسيين : أحدهما يأخذ رمز (A) له بنية مطلقة «فاعلن» ، مفعّل» ، حل حين أن الآخر له بنية أكثر تعقيداً وتأخذ الرمز (B) «مفاعيلن» ، مفاعيلن» ، وتوجد قافية واحدة من نوع «علن» ويشار إليها بالرمز (C) «حل» . وخمس كلمات من نوع (D) «مضاعلن» ، مضاعلن» . ويمكن اعتبار النوع الأخير قسماً فرعياً للنوع الثاني ، وذلك بسبب ثقله وصلابه الصوتية ، في حين أن (C) تنتمي إلى (A) .

يوجد من النوع (A) (فاعلن) ٤٢ حالة (تقع في ٤٢ بيتاً من مجموع أبيات القصيدة وهي ٨٢ بيتاً وننتهي جميعها بكلمة من هذا النوع) أما ما تبقى (وهو ٣٥ بالإضافة إلى ٥ من النوع (D) فهي من نوع (B) . وبعد التوازن في عدد حالات هذين النوعين (A ، B) أمراً له مغزاه ، ولكن الأمر الأهم هو توزيع كل نوع داخل الوحدات التكوينية . ويتم التوزيع بصورة رأسية كما يلي (يشير الرقم إلى عدد المرات التي يحدث فيها كل نوع على التوالي) :

4A	A
2B	2B
A	A
B	D
2A	A
D	B
B	7A
2A	3B
B	3A
A	D
2B	A
3A	3B
B	3A
2A	2B
B	A
D	B
A	A
4B	2B
A	A
B	3B
D	A
	B
	2A
	B
	A
	A

١٦ - ١

كيف يمكن تفسير الإحصائيات التي قدمناها حتى الآن بطريقة بنيوية ؟

هناك إمكانية واحدة للتفسير . ويظهر واضحاً أن التشديد له مغزى بنيوي محدد فهو يعكس البنية الدلالية للقصيدة ، ويعكس الحالة النفسية للوجود التي تظهر في الوحدات المتنوعة ، ويرتبط التشديد كذلك بطبيعة الرؤية التي تنشأ من التعارضات في القصيدة الشبقية . وتعد كلمات القافية مثالا جيدا هذه الخاصية البنيوية الواضحة . إننا نجد أن النوع (A) الذي يخلو من التشديد أكثر ليها وإطلاقاً يسيطر على الوحدة التكوينية «الليل» ، سيطرة كاملة . إنه يقع في نهاية كل بيت من هذه الوحدة ويرد سبع مرات على التوالي (ويشكل أعلى نوال غير منقطع في القصيدة بأكملها) وقد يظهر أن الصفاء والإطلاق في شكل القافية يأتي من حقيقة أن وحدة «الليل» وحدة ذات بعد واحد ، إنها تنقل حالة ذهنية صافية وواضحة ، ومحددة بدقة ، وحالية من أي حالات التباسية . إن الليل يبعث الحزن والليل أرلى ، وثابت ، وسرمدى . إنه يخلق حالة من الأسى الساجي الذي لا يريم إلا هتلا يمتلئ فوق الشاعر مضاعفا أساء ومكتفا ألمه وإحساسه بالثقل المحيم على قلبه . لهذا السبب لا توجد في وحدة الليل حالة واحدة من النوع (B) .

الشبية ماكتناه البنية الإيقاعية لواحدة من وحداتها ، وليس الهدف من ذلك تقديم تحليل شامل لهذا الجانب ، ولكن الهدف هو الوصول بصورة مبدئية إلى تصور يصلح منطلقاً لدراسة بيوية للإيقاع في القصيدة .

هناك تصور خاطيء وسيطر يرى إيقاع الشعر العربي إيقاعاً رتياً ، ومن المحتمل أن يكون ذلك التصور الخاطيء قد نشأ نتيجة انتقال القدرة على التمييز بين التأليف العروضي والبنية الإيقاعية في بيت من الشعر ، بالإضافة إلى وصم القافية الموحدة بالرتابة . وكنت قد أشرت ، في غير هذا الموضع ، إلى أن التأليف العروضي يمثل جانباً واحداً محسوب من حوار البنية الإيقاعية المعقدة لبيت من الشعر العربي ، أما الجوانب الأخرى فهي صيغ النبر على المستوى اللغوي ، وعلى المستوى الشعري المجرد ، وكذلك على مستوى البنية الدلالية^(٢٠) . إن فهم الإيقاع على هذا النحو يمكننا من التعرف على البنيات الإيقاعية التي تختلف اختلافاً أساسياً في وحدتي «الليل» و «النهار» في القصيدة الشبية . إن التعارض بين هاتين الوحدتين ملحوظ والاختلافات الدقيقة بين التأليف العروضي في كل منهما أمر له مغزاه ، وذلك على الرغم من أن البحر العروضي لكليهما واحد .

سوف أناقش هنا التأليف العروضي لوحدة «الليل» و «النهار» في إطار طبيعة الوحدتين العروضيتين اللتين يقوم عليهما البحر العروضي وهما «فعولن» و «مفاعيلن» (أو :علن - فا ،علن - فا - فا - فا)؛ إن البحر المستخدم هنا هو بحر الطويل ، ولكن (علن - فا) تظهر مرات عدة في وحدة «الليل» في شكل «علن - فاء» (فعولن) وهي في هذا الموضع بديل طبيعي لـ (فعولن) . وتقع «علن - فاء» عشر مرات «وعلن - ف» عشر مرات وتظهر الأولى في البيت رقم (٤٨) وتسيطر على هذا البيت الذي تقدم فيه صورة الليل بوصفه ليلاً أزلياً شنت نجومه إلى الصغور . وفي البيت رقم (٤٧) تقع هذه التضميلة في الشطر الثاني حيث ترد كلمة «شنت» . أما المواضع الأخرى لهذه التعميلة في البيت رقم (٤٧) فتخصص لـ «علن - ف» حيث يفجر الشاعر صرخة بالمرجوع . وتقع كل تعميلة من هاتين التضميلتين مرتين في البيت رقم (٤٦) ، ويحيى وقوعهما في مواضع متجانسة ، ويرجع ذلك إلى انقسام البيت من الناحية الدلالية إلى صورة للحلود وإلى إمكانية عدم تحققه . ويقع التوازن نفسه في البيت رقم (٤٤) ولكن ترد «علن - فاء» في الشطر الأول مرتين ، وترد «علن - فاء» في الشطر الثاني مرتين . أما الشطر الأول فيصف الليل الشيء بالموج وقد أسدل ستره عن الشاعر ، على حين يصف الشطر الثاني الشدة والألم اللذين يسببهما الليل . وتسيطر على البيت رقم (٤٥) تفعيله «علن - فاء» هذا الموضع الذي

وعلى النقيض تماماً من وحدة «الليل» نجد وحدة «بيضة خدر» تسيطر عليها الصلابة والبنية الثابتة من النوع (B) ، على الرغم من أن سيطرة هذا النوع ليست مطلقة ؛ إذ نجد من بين تسع عشرة كلمة للقافية في هذه الوحدة اثنتي عشرة منها من نوع (B) (9B) بالإضافة إلى '3D' وسبعة من النوع (A) . ومن المهم أن نشير إلى أن ثلاثاً من خمس حالات من نوع (D) تقع في هذه الوحدة التي تتطور في أبيتها صورة الرمز الجنسي بوصفه مثلاً للجمال المطلق ، ومثالاً تقام له الشعائر ، والصورة تتحول ، بعد الحكاية للبديعية التي تشتمل على فعل ، إلى «ثابت» له صلابه الرخلم الذي يتشكل في كتلة ذات خطوط حادة الموصوح في نحتها . ويظهر الترتيب الشاقولي للكلمات في القسم المخصص من هذه الوحدة لتقديم صورة المرأة على النحو التالي : (A - 2B - A - 2B - A - 3B) ، ثم تظهر (B - A - B) ونلاحظ أن النوع (A) لا يشكل نسقاً بحدوث ، مثلاً ، مرتين أو أكثر على التوالي) ولكن حيث تقع (A) يشتمل المضمون الدلالي على حركة (الأيات ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٠) وهذا هذه الأبيات يتجسد مثال الجمال تجسداً كلياً في النوع (B) ويظهر التشديد في الكثير من حالات هذا النوع الذي لا يقتصر ببساطة على صيغة «مفاعيلن» .

يجب أن نلاحظ أن وحدة «الحصان» تشتمل على عدد مساوٍ من كل نوع . ويمكن فهم هذا في ضوء مناقشة البنية الدلالية لوحدة «الحصان» وترد في قسم (١٠) من هذه الدراسة ، ويقدم الحصان في هذا القسم بوصفه رمزاً للحياة ، وثباتاً مطلقاً ، وتتجسد فيه قوة الحياة الفاعلة ويصبح رمزاً لازماً . وتنعكس هذه الصفات في التوزيع المتساوي لنوع (B) (A) في كلمات القافية في وحدة «الحصان» . [تماماً كما تنعكس بوصوح في انهيار صور السكون والصلابة بصور الحياة والفعالية على النحو الذي أشرنا إليه في قسم (١٠)] وبأى التوالي ، في حقيقة الأمر ، في صورة توال بين نوعين يبدو أنهما يتبادلان :

2A - B - A - 3B - 3A - 2B - A - B - A - 2B - A .

وتسيطر النوع (B) على وحدة الليل وهي رمز الحياة على البحر التالي :

3B - A - B / 2A - B - A - 2B - A

ومن الواضح أن (A) تقع في نهاية الوحدة لحظة أن يصل إيقاع السيل إلى أدنى نقطة له فتبدد قواه وتنحسر .

١٦ - ٢

جوانب من البنية الإيقاعية

من المفيد أن نهي هذه المناقشة للبنية الصوتية في القصيدة

ترد فيه كلمة «مطى» مصورة حركة الليل البطيئة ، والطويلة ، والأزلية . أما الشطر الثاني من البيت فيستخدم «علن - فاء» في الموضوعين مصورا الحركة السريعة والثقيلة لليل .

وبالإضافة إلى ذلك تقع تفعيلة «علن - فاء» في أكثر من موضع وتتألف منها كلمة مستقلة لا تكون متصلة بالكلمة التي تأتي بعدها (مثال ذلك ، وليل) وحيثما تتكون التفعيلة من كلمتين فإنها تعكس إما ارتباطا دلاليا أو حركة سريعة . ويتضح هذا في قوله : وأردف أصحازا/ ألا أي/ بها : ف - يا ، ل/ك : ب - أمرا/ من كنان : صم/م جندل . من المهم أن نشير هنا إلى أن ثلاثة من هذه المواضع المترابطة نحىء في البيت رقم (٤٨) حيث يشير المعنى المقصود إلى ربط شيء واحد بأشياء أخرى وذلك عن طريق ربطها جميعا معا : «بأمراس كنان إلى صم جندل» .

ويكشف توزيع التفعيلة «علن - فاء» القصيرة ، والنشطة ، والسريعة ، والتفعيلة «علن - فاء» الطويلة ، والسكونية ، والبطيئة ، يكشف عن جانب واحد فقط من جوانب الدور الذي تؤدبه العناصر الإيقاعية في تشكيل النسيج . أما الجانب الآخر ، وهو جانب أكثر فاعلية ، فيتمثل في أنماط النبر التي تتولد عن أنواع النبر الثلاثة وهي الأنواع التي أشرنا إليها من قبل . وتعد مقارنة بين نمط النبر في البيتين (٤٤ و ٤٦) حكاية لتوضيح الدور الحيوي للبنية الإيقاعية . نجد في البيت رقم (٤٤) النمط النبري التالي :

وليل كموج البحر أرغى سُؤلُه
على بأسوأع المأموم ليُجبل

يتوافق نبر اللغوى ، في هذا البيت ، مع النبر الشعري ، والنبر في البنية الدلالية ، مع إمكانية وقوع نبرتين على «كموج البحر» ، التي يشكل وحدة «علن - فاء - فاء» ، ومن ثم تجسد حركة الموح وامتدادها في صورة الليل . ويخلق توافق النبر في الوحدات الأخرى إيقاعا حادا يعكس التمثل الذي تصوره سُؤلُ الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما نمط النبر في البيت رقم (٤٦) فيظهر بصورة أكثر تعقيدا ويدرجة أهل من الشاعر بين النبر الشعري ، والنبر الدعوى ، والنبر النبوى الذي يتردد ويقوى ، ويقع متابعا بصورة تختلف عن البيت رقم (٤٤) فيظهر نمط النبر في البيت رقم (٤٦) كما يلي :

إلا أيما الليل الطويل ألا أنجبل
بصبح وما الإصباح فيك بأنجل

إن أنماط النبر في هذين البيتين لا تختلف كثيرا ، بصورة سية ، خصوصا عندما نقارن أي نمط منهما بالبيت الذي تظهر فيه الحيوية والحركة في صورة الحصان (وهو البيت رقم ٥٤) ،

ويتوافق فيه نمط النبر المركب النشط والشديد :

يُكر يقر يَقبل يَدير مَعباً
كحلُمود صحر خطه السيل من عل

ويرد النبر الشديد مرتين في معظم الوحدات السابقة ، ولهذا السبب يجسد البيت الحيوية العنيفة والقوية للحصان .

أما الملح الإيقاعي الأخير الذي يستحق الذكر فيتمثل في وقوع «علن - علق» بعدتها وسرعتها في مواضع تحتلها ، في غالب الأحيان ، «علن - فا - فاء» وهي الأطول والأبطأ ويقع هذا الشكل ، وهو شكل غير شائع للبدائل العروضية ، في القصيدة الشبقية سبع عشرة مرة ، وهو أمر يرجح ظهوره هنا بصورة تفوق ظهوره في قصائد جاهلية أساسية أخرى . ونلاحظ أن هذا الشكل يقع ثمان مرات ، من بين سبع عشرة مرة ، في وحدة «السيل» وهي وحدة قصيرة نسبيا (تتضمن على إثني عشر بيتا) يقع سبعة منها في القسم الأول من هذه الوحدة ويصور البرق والسحب المتجمعة وظهور موجة السيل . وفي جزء «كان» من وحدة «السيل» ، وهو الجزء الذي يشتمل على صبعة المضارع وغياب الحركة ، وتظهر حالة واحدة «علن - علق» وتأت في البيت الأخير كى تصف الوحوش وقد جرفها السيل . يكتسب مغزى توزيع «علن - علق» أهمية أكبر عندما نلاحظ أن هذه التفعيلة تضمن ، في سبعة من مجموع تسعة مواضع أخرى ترد فيه ، فعلا يفيد الحركة أو النشاط (ومثال هذا : فامنا تصور/وع المسك) . وتظهر التفعيلة في موضعين فحسب تقدم فيها صورة الكون (وقبعا/نها كان/نه ، كان/سراته) على حين أن التفعيلة نفسها لا تقع في وحدة الليل ، ولكنها تقع مرة واحدة في وحدة الأطلال (إضافة إلى حالة «تضرع» التي ذكرناها بالفعل) وتقع التفعيلة نفسها ، بالإضافة إلى ذلك ، مرتين في وحدة «يوم صالح» (حيث ترد كذلك «علن - فا - فاء» ، وتقع ثلاث مرات في الحركة الفرعية في «بيضة خدر» ومرتين في وحدة «الحصان» . ومن المهم أن نذكر أن هذه التفعيلة تقع ثلاث مرات في بيتين يقلعان صورة الضوء يخترق الظلام وهما (البيتان ٣٩ ، ٧٢) .

١٧

في عالم تسوده الحركة الدائمة المتمثلة في رحيل ، ثم استقرار يعقبه رحيل جديد ، في عالم كهذا يؤدي الارتباط بالآخر إلى انفصام تلقائي ، لهذا السبب تصبح العلاقات الإنسانية علاقات حارضة ومؤقتة وخاضعة للزمن ، وتصبح قصيدة امرئ القيس ، في أحد مستوياتها ، رؤية للحب في عالم مهكك يصبح الحب فيه فيصا من العذوبة والسعادة ولكنه سرعان ما يتحردون أن يحلف شيئا سوى شذا الماضي ، كأنه «نسيم الصبا جاءت بربا القرتل» . هكذا يصبح الحب مصدرا للمعاناة ، في حين يدمر

الواقع أى أمل فى جمعه حقيقة دائمة سواء تمثل هذا الواقع فى الضرورة العيزائية التى تتطلب البحث عن مصادر أخرى للحياة أو كان الواقع الاجتماعى متمثلاً فى ضغط الجماعة ، أو كان واقع العرة نفسة ، إذ يواجه بالصد والإعراض . فالحب محاصر إذن على الجبهات كلها ومن الجبهات جميعها . (ونلاحظ هذا الاهتمام الظاهر بالاتجاهات فى الأبيات الأولى من القصيدة فالحيية والدار هاهنا من جميع الاتجاهات) . فى مثل هذا العالم لا يكون الحب قوة قادرة على مواجهة قوة التخير ، وتحقيق توازن معها ، مع زوالية الوجود ومرور الزمن . ولكنه على النقيض من هذا ، يصبح جزءاً من ذلك العالم همه ، جزءاً يشكل ، فى الحقيقة ، جوهر هذا العالم ، كما تجسد فى صورة شديدة الكثافة . وفى الجهة المقابلة بعد الحب والحافز الجنى دافعين أزيلين ، لا يمحسان للزمن لأنها يمثلان ذروة الحدة التى تتكشف فى لحظة اللقاء بين رجل وامرأة . مثل هذا اللقاء لا يطمح إلى أن يكون لقاء دائماً ، وهو بالفعل ليس كذلك ، ولا يتوقف تحقيقه على استمراره أو على قدرته على مغالبة الأحداث والتغلب على الرحيل الدائم . ولكن تحقيقه يكون «الآن» فى لحظة جلية من لحظات الزمن الحاضر ، لحظة مشعة بإحساس مطلق ، وتكتسب الحدة فيها درجة قصوى فى الإثارة وتفيض بالقناعة والرضى ، وعندما تنقضى فإنها تنقضى ، لا تأخذ شيئاً معها ، ويعود الزمن إلى سالف مجراه ، لكنه لا يستطيع أن يكرر فيها أو يغيرها ، أو يحولها إلى ذكريات مريرة ، إذ إنها تصبح لحظة خارج الزمن وفوقه تدور فى مدار بعيد لا تطولها يد إنها تصبح مطلقاً .

هكذا يعمل التصادم على النحو التالى : إن ما هو علاقة ، يتوقف تحقيقها على بقائها فى الزمن ، ليست إلا أمراً عارضاً وخاصاً للزمن ، وإن ما هو لحظة تومض كالشور ، ويتم تحقيقها لحظة حدوثها ، فى حين لا يتوقف هذا التحقق على بقائها فى الزمن ، هى لحظة تصل إلى المطلق وتصبح لحظة لا نهائية ، أو بعبارة أخرى ، يصبح الأبدى لحظة ومتغيراً ، ويصبح اللحظى أدياً ولا يكون معرضاً للتغير . إننا نجد هنا تناقضاً مأساوياً يقع الإنسان فى مخه وتحاول القصيدة أن تكتنه هذا التناقض وأن تخلق لحظات من التوسط بين الحب والحس ، ولكنها تصطر إلى التخل عن ذلك الموقف ، بصورة نهائية ، وتلجأ إلى مضاعفة التناقض بالتأكيد على وجوده ، وذلك لأن تجاهله لن يفي به . وتستمد القصيدة أهميتها من شجاعتها فى مواجهة التناقض وبصبره دون أن تقدم له حلاً ، وإنما تترك جانبه القوى ليصبح أكثر قوة ، فيسيطر على القصيدة على نحو يقترح أن الخلود الذى يحققه ما هو خطوى أصلى من الرواية الكائنة طبعياً فى ما يحمل بذرة الخلود والاستمرار عن طريق التنازل وتجسد الحياة .

يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التنازل فى أى

وهناك محور أساسى آخر تدور حوله القصيدة هو المحور اللغة ← الزمن . وتكشف القصيدة عن قدرة اللغة على تجاوز الزمن والحشاشة وحتمية اللامعنى . ومن الملاحظ أن اللغة (= الكلام) تشكل نسيج الحركة الأولى والوحدات التى تكون الحركة الثانية التى تصور الضياع ، ووجود الحيوية ، والألم الأبدى ، وعدم الحركة ، فى حين أن وحدات الحيوية والدوام لا تشمل على لغة ، إلا فى وحدة « بيضة حذر » ، (وتظهر فحسب فى صيغة إعجاب تطلقها المرأة) . وتتخلل اللغة وحدة الأطلال وتأخذ شكل حوار بين « أنا » و « لآخر » . إن الشاعر يحاول أن يخفف حدة التوتر بأن يدور رفاقه ليشركوه البكاء ، فى حين يحاول هؤلاء الرفاق أن يلطفوا حدة التوتر بدعوة الشاعر إلى أن يكبح جماح نفسه ، وأن يتجمل بالصبر . وتظهر اللغة كمن ظهرت فرصة لتخفيف التوتر وتغيير مجرى الزمن . ولكن عندما يظهر الرجل عاجزاً تماماً ، وغير قادر على التأثير فى مجرى الزمن (وحيثما لا يكون هناك توتر بل تحقق وحيوية) يسود الصمت وتتلاشى اللغة ، لتفسح المجال لنظام لغوى آخر هو لغة الاستسلام وقبول المهرمة ، إنها لغة الدموع . وعلى هذا النحو تظهر اللغة كحوار فى وحدات « الأطلال » لتصور (هشاشة وموت ← توتر وحزن ← لغة) ، وفى وحدة « عيزة » تصور (صد ← توتر ← لغة) ، وفى وحدة « الليل » (حزن أبدى ← توتر ← لغة) ، وفى وحدة « اللثب » (ضياع ووجود الحيوية ← توتر ← لغة) . وعلى النقيض من ذلك تغيب لغة الحوار فى الوحدات التالية : فى يوم رحيل القبيلة ورحيل المرأة (الرحلة التى لا مفر منها والتى يصبح الرجل عاجزاً إزاءها فيعطب عليه التوتر وعلى الرغم من ذلك لا توجد لغة) ، وإنما يقف الشاعر صامتاً تحت الشجر) ، وفى صورة الأطلال التى لا بد أن تكون دارسة (يقف الرجل عاجزاً ، فى حين لا توجد لغة . إن الدموع تشفى ولكن ذلك لا يحدث إلا إذا . . .) ، وفى الوحدة الفرعية لـ « أم الرباب » ، « ولم الخويرث » (لا بد من الرحيل) لا توجد دموع) ، وفى يوم دارة جلجل ، يتم ذبح الحمل ، وفى زمن « مع المرأة الحامل والمرضع » (لا يوجد توتر ، ولكن تحقق ← لا توجد لغة) ، وفى وحدة « بيضة حذر » (لا يوجد توتر ، يحدث تحقق ← لا توجد لغة) وفى وحدة « الحصان » (حيوية فى صورتها المطلقة ← لا توجد لغة) ، وفى وحدة « السيل ، (حيوية ← وحدة ← لا توجد لغة) .

قد يوحى غياب اللغة (= الكلام) في الوجدتين الأخيرتين بتعارض آخر ؛ يتمثل في إنسان / غير إنسان (حيوان / طبيعة) . إن ملاذ الرجل ووسيلته الوحيدة في حل التوتر وموازنة المشاشة والزوال هو اللغة ؛ ولكن غير الإنسان (حيوان / طبيعة) يتمتع بقوة متفوقة قادرة بصورة مباشرة وكاملة على تجاوز الزمن ، هي القوة الفيزيائية اللازمة الأبدية التي تنفجر في إيقاع الحيوية والفتوة المطلقة . وتتضمن هذه المقولة مقولة أخرى فرعية ؛ وهي أنه : إذا اكتسب غير الإنسان صفات إنسانية فإنه يمتلك قدرا من هذه القوة الكبرى يقل عن القوة التي يمتلكها غير الإنسان الذي لا يكتسب صفات إنسانية .

وبناء على هذا يتغلب السيل على الـ « عصم » وهي تيوس الخبال فيجعلها تهبط من كل مكان توجد فيه ، ويتغلب كذلك على السباع فتصير غرقى تحملها أمواجه الأبدية .

وبعد وجود القصيدة في ذاته حلاً للتوترات التي تنشأ نتيجة مرور الزمن ، وحتمية التلاشي . وتولد تجربة الأطلال حركة مضادة تتمثل في تشكل القصيدة في كيان لغوي خالص ، يقيم حوارا مع الزمن ، وبعد قوة مضادة للمشاشة . ولهذا السبب نفى القصيدة ، ومن ثم تبقى التجربة نفسها ، على حين تكسب الذاكرة كى مهزم الزمن عن طريق تأكيد حيوية التجربة ، وتنتجح في ذلك نجاحا باهرا (انظر جدول [٤]) وتمثل نمو الحيوية من الذكرى الأولى في القصيدة وحتى النهاية . ولكن هناك ذاكرة ذات طبيعة مختلفة لمجاهد بدورها لتهمز الزمن عن طريق تأكيد بقاء القصيدة . وتبقى القصيدة بوصفها حملا لغويا من أعمال الذاكرة الجماعية . وهكذا تستطيع الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية أن تتخطيا الزمن وتحملا علاماته في الوقت نفسه . إن خموض جل « الفعل الماضي » في القصيدة ، وخموض الكثير من صورها وعباراتها ، وكذلك الخموض الذي ينشأ بسبب الاختلافات بين نسخ القصيدة التي وصلتنا ، هذه الأمور كلها تكشف الحقيقة الجوهرية لهذه الظواهر ؛ وهي أنها هشّة وخاضعة للزمن ومؤقتة ، ولكنها قادرة على مجاوزة الزمن بفصل تلك القوة المريدة الثابتة التي تملكها الذاكرة ، وتعمل عن طريق اللغة ، فتستطيع مجاوزة الموت الذي لا يستطيع الإنسان ، وهو مبدع اللغة ، أن يتخطاه ، ويشكل هذا العجز تناقضا مأسوياً بعد واحد من التناقضات التي تتخلل القصيدة كلها . وتكشف قوة الذاكرة عن تناقض آخر ، وهو أن الزمن نفسه متناقض ؛ فالزمن يحو الواقع ، ولكن الذاكرة ، وهي وظيفة من وظائف الزمن ، تصبح قادرة وحدها على بعث هذا الواقع . إن المأساة التي تنشأ بسبب الصفة العرضية الدائمة للأشياء كلها ، وبسبب مجاهدة الذاكرة لاسترجاعها ، إنما هي مأساة فادحة . ولكن فقدان الذاكرة ؛ وهي العنصر الوحيد القادر على استرجاع ما مضى ،

إنما يشكل مأساة أكبر من الأولى . إن فقدانها سيكون مثل فقدان الحيوية وهي القوة المضادة الأخرى القادرة على مجاوزة الموت .

ويوجد تناقض أعمق يتمثل في أن الذاكرة والحيوية ، وهما قوتنا الحية ومناخنا للمنى ، والقدرة على المجاوزة ، يشكلان ، في حقيقة الأمر ، تعارضا يظهر على النحو التالي سالب / موجب ؛ غير واقعي / واقعي ؛ ذهني / فيزيائي ؛ أو ما يتعلق بالعقل / وما يتعلق بالجسد . هذه هي التعارضات الأساسية التي تحدد البنية الدلالية في القصيدة ، ونحدد الرؤية فيها ، وتمثل شاهد نموذجها على ما تخصصته القصيدة الشبية من عمق وما تتميز به من ذاتية وتناغم كامل .

١٨

القصيدة الشبية ، إذن ، هي محاولة لاكتناء إيقاع الزمن ، إيقاع السكون / الحركة ؛ لحود الحيوية / الحيوية ؛ المشاشة / الصلابة ؛ النسي / المطلق . إن القصيدة لا يمكن أن تنفى السكون ، أو المشاشة ، أو الموت ، أو لحود الحيوية ، لأن هذه كلها تشكل نسيج الحياة في الصحراء . وبدلاً من نفى هذه الأشياء لمحاول القصيدة الشبية بآلية أن تكشف طبيعة القوة المضادة الموجودة في نسيج الحياة نفسها ، تلك القوة التي يضي وجودها على الحياة مغزى ويجعلها أمراً محضياً . وترمى القصيدة إلى الاستحواز على جوهر هذه القوى المتعارضة مثل الذاكرة ، وحدة التجربة الجنسية ، والقوة الجارفة للحيوية والفتوة ، ولهذا السبب تتصاعد في القصيدة لحظات هذه التجربة عندما تكون القوة المضادة في أشد حالاتها حدة وبراء . إن مظهرها الأول هو الإنسان الفرد المتوحد الذي يصل إلى الوحدة عن طريق الانفعال العاطفي وشهوانية الحافز الجنسي . ولكن الكشف عن هذا المظهر يكشف في الوقت نفسه عن المشاشة الكامنة في الحياة العاطفية ، لأن المواطن إيقاعات توجد في سياق زمني ؛ إنها محتوى على الآخر وتعتمد عليه إلى درجة تعرضها لقوى الموت ، وتكشف ضعفها إذا ما عزم الآخر على الرحيل أو فابل هذه المواطن بالمرض . إن اللوحات التي تبدو أنها تقدم قائمة بأسماء النساء اللات استمتع الشاعر بهن تتحول في حقيقة الأمر ، إلى تمجيد مرير لمشاشة عاطفة الحب ، ويلو الحافز الجنسي وحده قادراً على تجاوز المشاشة والزمن . ولكن الحيوية ذاتها شيء معرض لعوادي الدهر ، هي فاعلية ونشاط ، وكل نشاط خاضع للزمن ، ومن ثم فإن وحدة « بيضة عذراء » تبدأ بحكاية عن الحيوية والمغامرة ، ولكنها تنتهي بصورة ساكنة تمجد اللذة الحسية في صورتها المطلقة . ويحاول الشاعر أن يصهر الحيوية والثبات ويشكل منها شيئاً مطلقاً ، ويحولها معاً إلى أبعاد للقدرة الوحيدة القادرة على مجاوزة الزمن . ويحدث الشيء نفسه في

يحتوي في ذاته على تقيضه . إن القصيدة تكشف في الحقيقة عن إيقاع التغير/الديمومة في « الأطلال » ، أول الأمر ، ثم في الحب بعد ذلك ، ثم في وحدات الحيوية التي ذكرناها . وهكذا تكتمل دورة الوصول فتؤوب الحيوية إلى انحسار يظهر في غياب الحياة من الخيام وتعلم كل شيء حتى حياة الحيوان ، ولا يبقى غير آثار تجسد المראה .

وتتم هذه الرؤية لطبيعة الزمن المتناقضة ، وكذلك إيقاع الحياة والحيوية في الوحدات التالية . ويكشف الشاعر أن الحدوث المتكرر لهذه الظواهر يمثل إمكانية الديمومة . وتنعكس هذه الرؤية ، بصورة باهرة ، في بنية القصيدة نفسها ، كما تنعكس بواسطة ملمح يلفت النظر في مفرداتها ، وهو التكرار المتواتر لحرف واحد في صيغة التشديد أو الحرفين . وتتكون القصيدة كلها ، كما أوضحنا من قبل ، من حركة تتكرر في جملتين الثانية منها تكرر الأولى . ومن خلال هذا التكرار وحده تستطيع القصيدة ، بعد أن أصبحت قولاً خالداً وشكلاً لغوياً ، أن تحقق نفسها وحيويتها ودوامها . إنها تصبح مجازة للطبيعة المرصية للقول بوصفه شيئاً متناهياً ومعتمداً على الزمن . إن اللحظة التي يصبح فيها القول أمراً واقعاً هي ذاتها لحظة موته ، ولكن القصيدة لا تموت لأنها إذ تصبح أمراً واقعاً ، بمقولاتها لتجودتين اللتين تكرر إحداها الأخرى ، تدخل حيز الديمومة وتصبح خالدة .

١٩ -

إن القصيدة الشبيهة التي تمثل مهرجاناً للحيوية والحدة الشعرية تعد أساساً ، على الرغم مما يبدو هنا من تناقض ، قصيدة مأسوية ، تتشكل في لحظة تؤثر مهيمن . وتكمن هذه الطبيعة المأسوية في رؤيتها للغة المضادة القادرة على مجاوزة الموت والتغير . ولكن هذه القدرة لا تتحقق إلا عن طريق حدة العاطفة والاستجابة الحسية فبواسطة القصيدة يستطيع الإنسان التغلب على قدره ، ويستطيع بواسطة الحيوية التي تحقّقها المذاكرة أن يتخطى هشاشة التجربة . وتؤكد القصيدة أن الإنسان يستطيع على الرغم من أنه كائن منفرد ومعزول لا يرتبط بأي شيء آخر بخارج ذاته ، ولهذا السبب نفسه ، أن يصل إلى لحظة الخاصة بالمجازة المطلقة . ولكن حدة العاطفة ، والاستجابة الحسية والجنسية قدرتان زائلتان وخاضعتان للزمن ، وكلما تقدم الإنسان في العمر ضعف ومال إلى الاستسلام . إنه يفقد عندئذ قدرته الوحيدة على مجابهة الزمن ومجابهة مصيره : فالإنسان يستطيع مجاوزة مصيره في فترة الشباب وحدها ، والشباب أمر نسبي وليس أمراً مطلقاً ، والأرجح أن يكون هذا هو السبب في أن تحيى الصورة الغامضة التي تشتمل على الوحوش والسباع في نهاية القصيدة ، عقب حيوية السيل ولحظة الخصوبة . من

وحدث « الحصان » و « السيل » ، إذ يظهر فيها النشاط وتصجر الحيوية ولكنها ينحسرون أو يتحولون إلى سكون في ذروتها أو بعدها . ويوصف الحصان في بيت بحرياتي عقب منظر السيل بأنه « بات عليه سرجه ولحامه ويات بمعنى قائماً غير مرسل » . إن هذا الوصف يصور انحسار الحيوية وهو أمر محتم (ولكنها في الوقت نفسه لحظة مفتوحة على إمكانيات شتى ، إذ يتأهب الحصان مرة أخرى للانطلاق إلى الأمام مجدداً لإيقاع الحيوية) . وتسيطر الصورة نفسها على مشهد السيل عندما يغمر الأرض وتظهر الحيوانات طافية على سطح الماء مثل الأبطال ، وتظهر الطيور سكوي بالحيوية المتدفقة ، ويكشف السيل عن الطبيعة المتناقضة لإيقاع الحيوية : إذ إنه قد خلق لحظة الشيد والنغم ، ولكنه حطم العالم وحطم كل شيء قبل أن يستقر في نهاية الأمر ، ويظهر ذلك في آخر وحدات « السيل » الأساسية وهي الوحدة التي تظهر فيها أبصال نبات مر « حنصل » (وعلى الرغم من مرارها تشتمل على طاقات خفية ، كامنة ، وقادرة على تجديد إيقاع الحيوية) .

إننا نشهد اكتشافاً لإيقاع الحيوية يتمثل في صور متكررة بالحركة متصاعدة لا تخمد ، لكنها تصل فحسب إلى نقطة تتوقف عندها لتكون قوة كامنة وقادرة على الانطلاق من جديد . وأهم ما يميز مظاهر هذا الإيقاع هو صفة الأبدية : إنها مظاهر أبدية لا يسبب هدم تغيرها مثل الصخر ، ولكن لما لها من قدرة داخلية على التكرار والحدوث ، مرة بعد مرة وإلى ما لا نهاية . ويتم حدوثها بصورة منظمة على نحو يكتسب أهمية كبيرة . ويتمثل المظهر الأول منها في رجل يتبعه حصان ، ويحيى بعده السيل : الحي (الإنسان) ، الحي (الحيوان) ، والحصان) ، غير الحي (الطبيعة) ومن الواضح أن الإنسان هو أقل هذه العناصر خلوداً ، وذلك بسبب خضوعه للزمن وارتباط الحافز الجنسي عنده بوجود الآخر ، أما الحصان فخلوده أكثر دواماً لأن حيوته تعتمد على وجوده وحده ، وهو قادر على الانطلاق إلى الأمام والبحرى والصيد مستقلاً عن « الآخر » . وعلى الرغم من هذا فهو حي ومعرض للهلاك . أما السيل فهو تجسيد للمطلق ، وتظهر فيه قوة وحيوية لا تعتمدان على شيء سوى وجود الطبيعة ذاتها ، وهو الوجود الوحيد المطلق . وعلى الرغم من أن السيل يصل إلى نقطة الانحسار إلا أن انحساره يكون مؤقتاً إذ إنه سيعاود التدفق مرة ومرات بصورة مطلقة ، وإلى ما لا نهاية .

تكتنه القصيدة ، إذن ، إيقاع الديمومة وطبيعة الزمن المجسد للحيوية (في صورته المتكررة) . وفي حين تكشف القصيدة عن هذا الإيقاع فإنها تشتمل ، في الوقت نفسه ، على وعي تام بالتناقض الموجود في الواقع ، ويتمثل هذا التناقض في وجود القوة الوحيدة ، أو الإيقاع الذي يولد لحظات الدوام الخالدة ،

تتمثل الليل فوق الشاعر عندما نله بككله ، ونحلم بصليبه ، وأردف أعجازاً إلى مالا نهاية .

إن وحدة الإنسان ، وهي عصبلة رؤيا القصيدة ، تتمثل في أوضح صورها في ظهور الشاعر كياناً معزولاً ، لا ينسب إلى شيء ، ولا يرتبط بأحد ولا يتعاطف مع أحد . وعلى الرغم من كثرة عدد النسوة إلا أنهم ، جميعاً ، يولدون توتراً ولا يسمحون بانصهار أو وحدة تدوم بينهن وبين الشاعر . وتنتهي حركة النسوة في القصيدة بصور يقلب عليها السكون ويتولد عنها وحدة «الليل» بكل ما تشتمل عليه من وحدة وألم . ولا توجد علاقات إنسانية أخرى تملأ قلب الشاعر بالشعور بالانتهاء والتوحد بالآخر . وعلى خلاف قصيدة لبيد ، لا يقوم الآخر في معلقة امرئ القيس بدور إيجابي . فالقبيلة ببساطة لا تظهر هنا ، ولهذا السبب لا تخلق شعوراً بالتوحد أو الانتهاء . وكلما ظهر الآخر ، نجده يلعب دوراً معادياً ، فالرفاق لا يسألون بدعوة الشاعر للبكاء ، ولكنهم يواجهونه بالنصائح والنواهي ، وتنفذ القبيلة وراء رفض حنيزة ، ويتربص أفراد القبيلة بالشاعر في «بيضة» خدره ويعزمون على قتله لو استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . إن علاقة الشاعر بالجموعة علاقة سلبية تماماً ، فهو خارج الجماعة ، وعندما يقدم على الفعل فإنه يفعل ذلك من أجل أن يتحدى القيم أو أن يسخر منها ، وهكذا لا تؤدي القيم القبلية ولا الانتهاء إلى القبيلة الدور الذي تقوم به في القصيدة المفتاح ، ومن ثم لا يظهر في القصيدة الشبكية فخر ، شخصي أو قبل ، لأن الفخر يتضمن اعترافاً بالطبيعة الإيجابية للقيم الاجتماعية ، أما الفخر الشخصي فيتولد عن الرغبة في الحصول على قبول القبيلة وتكرمها للشاعر على أساس أن الشاعر يتمسك بجموعة من القيم التي تعد مهمة في نظر القبيلة ، وبعد الفخر القبل ، من الناحية الأخرى ، تعبيراً أكثر صراحة يتجسد فيه قبول القيم القبلية . ويتشأ من هذا الموقف تجاه القبيلة ، أو تجاه الآخر موقف لافت من إشكالية التناسل بوصفها قوة باهنة على الاستمرار ، وعلى بقاء الحياة ، من خلال القبيلة وقيمها . لا يوجد عند امرئ القيس ، وذلك على النقيض من لبيد ، أي اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية ، ولا يظهر في معلقته أثر لنزوة أنجبها إنسان إلا في سياق تلاحم جنس يضم الشاعر وامرأة تهجر طمها الباكي حتى لا تقطع لحظة الحدة الذرية . وهكذا يظهر الطفل في دور الآخر ، ويعنى ظهوره ، سواء عند الشاعر إلى ذلك أم كان غير عند ، انقطاع خطة الحدة وإفساد ما يعد جوهر الحياة بالنسبة إلى الشاعر .

وعلى نحو مماثل نجد المواضع الوحيدة التي ظهر فيها النموذج الأعلى لحكمة الحياة الجاهلية (وتمثل في المحرور الذي يؤكد بقاء القبيلة والحياة من خلال تأكيد قيمها) نجد هذه المواضع في وحدة

للممكن أن نجد هذه الصورة يقينا مأساوياً يتمثل في أن الحيوية ، والقوة ، والشباب سوف تنحصر خلفه وراعها شعوراً بالمرارة . وإن تؤكد أن كل شيء سوف يقتلع من جذوره وسوف يترك طافياً بغير مغزى إلى مالا نهاية ، كما تؤكد أن الواقع كله يطفو ، بلا جذور ، غفلاً من أي تميز . ولهذا السبب يصبح الإنسان كياناً منفرداً وهو في ذروة حيويته . إن الشاعر يكشف ، حقيقة ، عن قوة الحيوية في الطبيعة وعالم الحيوان ، وكأنه يدرك إدراكاً خفياً ، الأحطار الكامنة في المحدودية التي فرضت على الإنسان إنه يبدو كما لو كان قد وجد مسلة عن حقيقة أن الحيوية وحدة الخواص هما قوتان معرضتان للزوال في حقيقة أخرى تتمثل في أن رفقه ، الذي يتم إلى عالم الحيوان ، (هل هو ذاته الأخرى ؟) والطبيعة والسيل (هل هما ذاته الأخرى كذلك ؟) تمتلك كلها حيوية داخلية أبدية . إن التدرج الذي يبدأ من حيويته الذاتية ثم ينتقل إلى حيوية الحصان ثم إلى حيوية الطبيعة ، أو التدرج من حيوية أقل بقاء إلى حيوية أكثر بقاء ، هذا التدرج يكشف ، فيما يبدو ، عن وجود مثل هذا الإدراك . ولكن حيوية الحصان والسيل ، كما ذكرنا من قبل ، سوف نحمد . إن السيل أبدى ولكنه غير مستمر (فهو متقطع) وكل حيوية لا بد أن تخضع للزمن لأن الحيوية إيقاع . إنها الحياة في مواجهة الموت . ولكن كل إيقاع يتطلب ملح اللاحركة ويتطلب الحركة مع الصمت والصخب ، أو يتطلب المرتفع مع المنخفض ، لهذا السبب يسود القصيدة التداخل بين الصور الأفقية والصور الشاقولية وبين الخارج والداخل ، وبين المد والجزر .

وتشكل هذه الصور إيقاع القصيدة على مستوى أساسها المفاهيمي ، ولهذا السبب يتخلل القصيدة تناقض أساسي أو ثنائية ضدية تمثل حقيقة جوهرية ، وهي أن كل حركة تشتمل على لا حركة . وكل حيوية سوف نحمد ، وكل صمت وسكون يتخللها حركة وصخب ، ومن ثم تنشأ ظاهرة عميقة ، وإن كانت ظاهرة طبيعية من الناحية البنيوية ، وتتمثل في ظهور اللاحركة بوصفها جزءاً مكملًا للوحدات التكوينية المحصنة للحياة ، في حين تظهر الحركة ، بدرجات متفاوتة ، بوصفها جزءاً أساسياً من الوحدات التي تسودها اللاحركة ، وتكون أحياناً وظيفة للذاكرة أكثر من كونها واقعاً حقيقياً . وتشكل حركة الرياح في وحدة الأطلال عاملاً حاسماً إلى حد كبير . أما نسيم الصبا المحمل بريا القرنفل ، وشدا أم الحويرث وأم للرباب ، فإنه يسمح للذاكرة أن تقوم بوظيفتها في مجاوزة طبيعة الزمن الحثي ، ولكنه بسبب كذلك الانعجار في البكاء نتيجة انفعال عاطفي حاد . وعلى نحو مماثل نجد في وحدة «الليل» التي وصفت بأنها لا زمنية وفاتنة ، صورة مبطرة تتمثل في الحركة القوية الساحقة

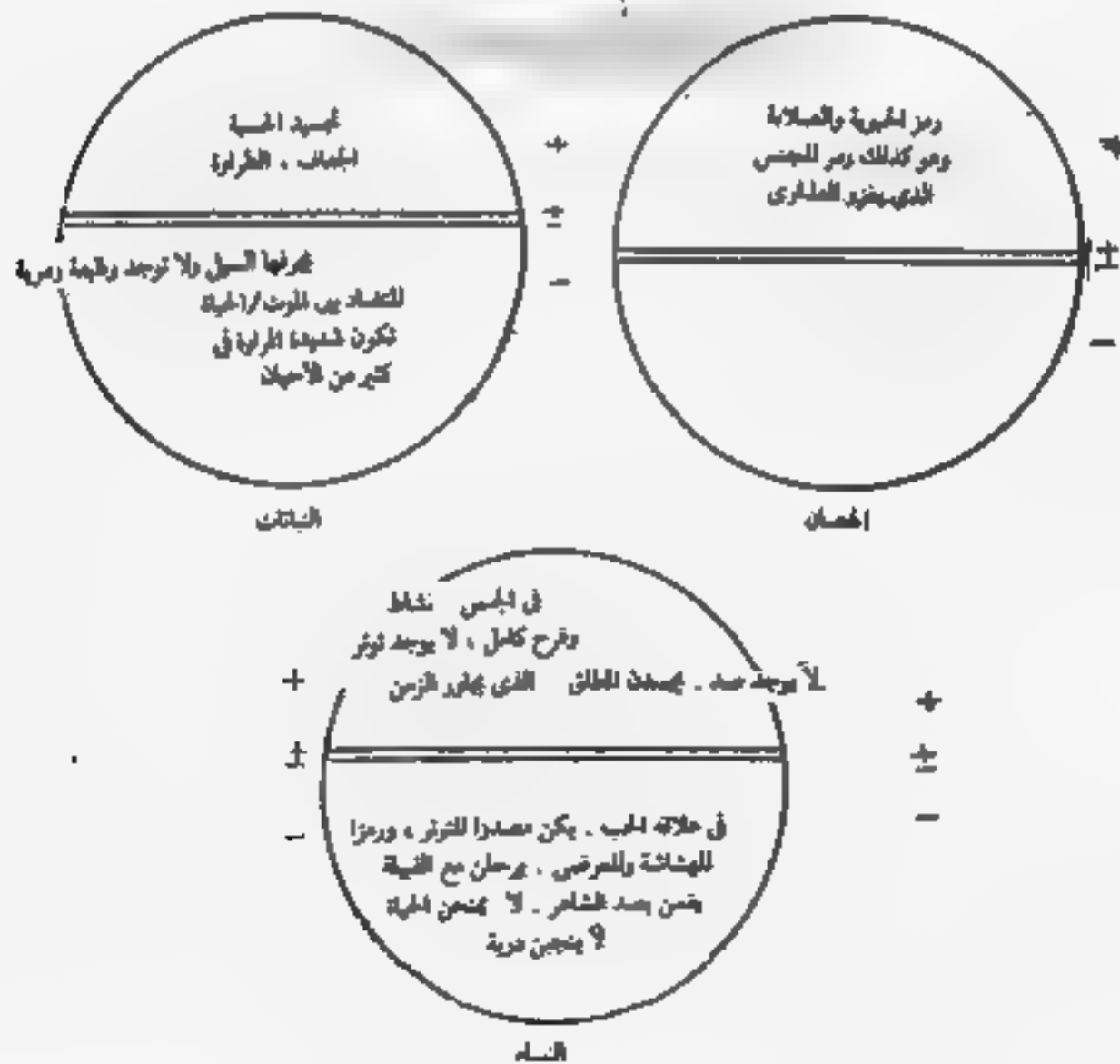
للحيوية المجردة من أى تعاطف نحو الشاعر كما أنه لا يشعر بهذا التعاطف ، وكذلك فإن الجمل هنا ليس جمل طرفة ولا جمل ليدهم بكل ما يحملان من إيماءات رمزية . إنه ، على العكس من ذلك ، يقدم على مذبذب الشهوة الحسية والبحث عن لحظة الحدة .

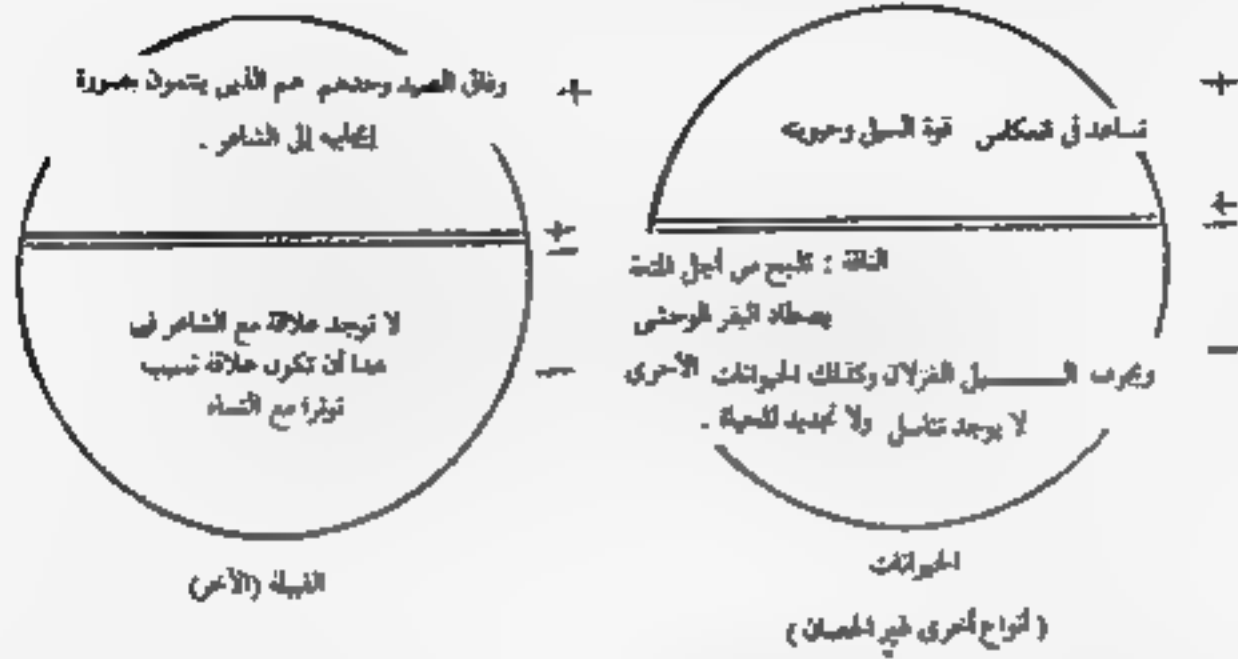
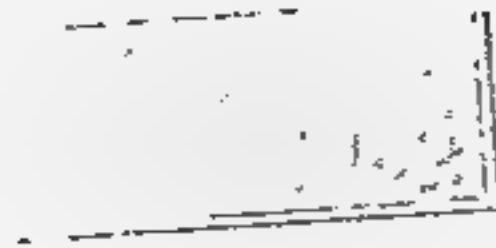
ونشير أخيراً إلى ملمح مهم وهو أن عالم النباتات يختلف في القصيدة الشبقية عنه في القصيدة المفتاح . وتستخدم النباتات هنا لتجسيد أشكال الجمال ولتعبير عن القيم الجمالية الجذابة ، أو أنها تستخدم كشئ يترك بالحواس ، ويشكل عناصر تساعد على الحدة الحسية ، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية . إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية ، لوليركز على الإحساس بالهشاشة في كل الوحدات التي تشمل على كائنات حية ، وعلى الحيوية الحسية للسيل (الذي يحتاج الأشجار والحيوانات كلها) .

وتلخص الدوائر التي سوف نقدمها الآن وينبغي فحصها على ضوء الدوائر المستخدمة في القصيدة المفتاح ، العلاقات التي ناقشناها آنفاً . هذه الدوائر تظهر كما يلي :

بعضة خدره حيث يقع الرجل فريسة للإغراء . ونجدها كذلك في «وحدة السيل» حيث يظهر ثبير واقعاً تحت وأبل من مطر هتون (رمز الحيوية الجنسية) ، ويظهر الجبل في صورة رجل عجوز كبير أناس ملتفاً في «سجاد مزمل» . إن العجوز الذي يظهر متشدداً ، بسبب أنه حكيم القبيلة التي تكبح الحافظ الجنسي ، يمتلحه سيل الحياة والحيوية ، أى القوى التي تمهد للشاعر الدافع الأساسي للحيلة . وتشع صورة الحصان والدم يغطي لحره بإيماءات مماثلة ، فالدم يظهر مثل عصارة الحناء بشيب مرجل . إن المشيب في الشجوحة والنظائر بالشباب والقيم المقبولة من الساحة الاجتماعية تمثل كلها دم الضحية الواقعة في برائن الحيوية والشهوة الحسية . وهكذا يؤكد الشاعر انتصار قيمه إذ تحتاج قيم العجوز ، حكيم القبيلة . وفي النهاية يؤدي اختفاء القبيلة إلى دخول المرأة في دائرة الشاعر ، وتصبح قرية ؛ ونشأ التجانس بينها كلها كانا في معزل عن القبيلة أو في حالة هزيمة لحمل بها .

وإذا كان الإنسان في القصيدة الشبقية لا يرتبط بالإنسان عموماً ، فإنه لا يرتبط كذلك بعالم الحيوان . إن الحصان هنا ليس حصان هترة الذي يشكو إليه مصاعب الحرب \ إنه رمز





عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب . ولهذا السبب لا ينتج عن شبكة العلاقات في القصيدة نسل ، وإنما يسودها الجذب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التي تمنحها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للخصب الذي يمكن أن يحدث توازناً مع تلك القوى المدمرة والمفضية إلى الدمار .

ويبدو أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالبة هي الشيء الوحيد الذي يتحقق في واقع الأمر إذ يدمر السيل أقوى الحيوانات (الوحوش ، السباع) ويجبر أشدها مرأساً على الهبوط من قممها العالية «العصم» ، ويقتلع أكثر الأشجار ضخامة «كنهيل» ، ولا ينجر إلا أكثر المخلوقات ضعفاً (الطيور المفردة) ، ولكنها لا تبقى بوصفها عوامل للخصوبة ، وإنما شاهدة لحسب على هذه القوى ، تخشى بانبعاثها ، ولتجد الطبيعة المرحم الوحيد الخصب الخلاق .

وكما تبدأ القصيدة بمجموعة من التعارضات فإنها تنتهي بتعارضات أخرى ، ويبقى الزمن مشكلاً الجوهر منها ، لهذا السبب نجد التضاد بين فجر/ مساء . كما يظل اكتشاف القوى المولدة للحياة في المركز منها . ولهذا السبب يظهر التضاد بين الطيور المفردة/الوحوش المفترسة . وترتبط هذه الصورة الأخيرة ارتباطاً مباشراً بالصورة الحسية في القصيدة التي تشتمل على اللحم ، والصيد ، والدماء ، والحلقة . إنها صورة لأكلة اللحم .

ويظهر محور الجذب/الخصب في نهاية الأمر من خلال جزئيتين تتمثل أولاهما في أن ناقة الشاعر هاجر (تذبح من أجل العذاري ، ونجد هنا شيئين من نوع واحد هما أنثى/أنثى تنفي إحداهما الأخرى) وتتمثل الثانية في أن حصان الشاعر (ذكر) عقيم (ويصور في معزل عن أنثاه) .

وتوضح حزمة التعارضات ، المشكلة لقوى التوسط والمجاورة ، بين علامتين تشكلان تعارضاً آخر في القصيدة الشبقية هو التعارض بين الجذب/الخصوبة ولقد ناقشنا حتى الآن هذا المحور بإيجاز وركزنا اهتمامنا على العلاقات التي تشغل المساحة التي يجتازها هذا التعارض . وإذا جئنا الآن إلى التعارض نفسه ، نجد أن رؤية القصيدة تبدأ في التبلور في بنية واضحة ومحددة . تبدأ القصيدة بصورة الأطلال (الجذب) ولكنها تنتهي بصورة السيل (الخصوبة) وتكشف أبعاداً جانبية بواسطة ضوء واحد فكلامها وظائف للزمن ودورة الفصول وتنتج العلاقة بينها في إطار تعارض آخر هو التعارض بين الحي (خصوصاً الرجل) في مقابل غير الحي (الطبيعة) . إن لدينا حالتان للوجود يمكن اكتشافهما في شكل موجودين أو هائلين . وتؤكد القصيدة الشبقية الحقيقة النهائية في الحياة وهي أن الحائنين وظائف للعامل واحد هو الطبيعة ، وأن العامل الآخر وهو الإنسان عاجز تماماً وغير قادر على التأثير في العلاقات بين هذه الحالات . وعندما يظهر الجذب فإنه يظهر كوظيفة زمنية لا بد منها ولا مهرب عنها . ومن الواضح أن الصورة الأولى في وحدة الجذب هي صورة الإنسان (الشاعر ورفاقه) واقفين دون حركة في مجال الخصب الذي يهيئ منه العامل الإنساني المسبب للخصب وهو المرأة . وعندما يتفجر السيل يبدأ بصورة للإنسان (الشاعر ورفاقه) قاعدين له وهم يشاهدونه ولكن دون أي حركة كما أنهم عاجزون عن التأثير في مجرى الأحداث . وهنا يغيب كذلك العامل الإنساني المسبب للخصوبة وهو المرأة ، على الرغم من أنها كانت مسيطرة على الوحدات السابقة .

وتحاول القصيدة أن تتوسط بين هاتين الحالتين للوجود على أكثر من مستوى . ولكن القصيدة لا تحقق أي توسط على المستوى الذي يعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل في

البنوي هاتين القصيدتين . وسوف يصبح في إمكاننا إذا تم تطبيق هذا المنهج على المعلقة الأخرى ، وهو العمل الذي أشرت في البداية إلى أنه يأخذ الآن مسيله في التكامل ، أن تقدم المعلقة بوصفها تشكل بنية واحدة تتجسد فيها رؤية مركزية في الثقافة (الجاهلية) تتعلق بالقضايا الكبرى التي تواجه الإنسان في هذا الكون : إن هذه القضايا واحدة كما أن بنية الواقع واحدة إلا أن كل معلقة تقدم إجاباتها الخاصة على هذه القضايا وتقدم مفهومها للقوى التي يمكن أن تتوسط بين التعارضات الأساسية التي تتخلل بنيتها ، وللقوى القادرة على حل هذه التناقضات الكامنة فيها .

وتشكل القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية قطبين متقابلين من حيث إن إحداها تقدم الرؤية الجماعية في مقابل الرؤية الفردية التي تقدمها الثانية . ونجد أن الفعل البطولي في رؤية أخرى تمثلها معلقة عترة يعتبر قادراً في ذاته على مجاوزة الموت . أما الرؤية في قصيدة طرفة فهي رؤية وجودية في أساسها وتتوسط ، في أحد مستوياتها ، بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . ويحتل قصيدة زهير مركز البنية الواحدة في المعلقة ، ونعكس رؤية الرجل الحكيم الذي يتوسط بين الرؤية المتضادة في إطار بنية المعلقة .

وتقف الثقافة المضادة خارج إطار الرؤية المركزية للثقافة ، وفي موقع المعارضة منها ، وتتمثل خارج الرؤية المركزية للثقافة . وفي موقع مضاد لها يقف شعر الثقافة المضادة مجسداً رؤياها الخارجية كما تتجسد في شعر الصعاليك مثلاً ، ويتيح لنا هذا التصور أن نقوم بإعادة فحص الشعر الجاهلي إنطلاقاً من تعارض شكله دالرتان متقابلتان ، وسوف يؤدي اكتناه كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلي وتحليصه من الصورة الناعمة التي لصفت به حتى الآن .

ولقد تم تقصي التعارض الذي حدثته هنا بصورة معمقة في الدراسة التي سبقت الإشارة إليها والتي ما تزال قيد الإعداد ، لذلك لا بد من الاحتفاظ بالتفاصيل الأخرى إلى أن تظهر الدراسة في صورتها الكاملة ، ونرجو أن يتوافر لهذه الدراسة ، والجزء الأول الذي نشر منها ، اهتمام كافٍ يحفز باحثين آخرين على استخدام التحليل البنوي في إعادة اكتناه الشعر الجاهلي . ويشكل عمل كهذا طرازاً من العمل لا يمكن أن ينجره جهد منفرد بل يحتاج إلى عمل جماعي يمكنه من تحقيقه حتى يؤن ثماره^(٢٢) .

هناك نقطة أخيرة لا بد من الإشارة إليها وهي أننا نستطيع عند هذه النقطة من الدراسة أن نقارن بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح من حيث مستوى التعارضات التي تتولد عنها الرؤية المجردة في كل قصيدة منهما ، إلى جانب مستوى الوحدات التكوينية والبنى التي تجسد هذه الرؤية . تتحرك القصيدة المفتاح أساساً في إطار تعارضات هي الموت/الحياة ، الجفاف/الطراوة ، الجذب/الخصب ، العرضي/الدائم ، الانقطاع/الاستمرارية . وتهتم القصيدة بالخصب والتناسل بوصفها قوى البقاء والاستمرار ، ومن ثم تهتم بالنزعة والقبيلة وقيمها .

لهذا السبب يحتل المركز من هذه القصيدة وحدات تكوينية تشمل على علاقات ثنائية يتولد عنها الحمل والنزعة ووحدات تكوينية تشمل على التضاد بين أنا/الأخر (القبيلة في حالة التناغم) ، وتظهر ناقة الشاعر كذلك في علاقة حميمة بالعلاقات الثنائية . وتتحرك القصيدة الشبقية ، على التقدير من القصيدة المفتاح ، داخل إطار تعارضات هي الهاشنة/الصلابة ، ما هو معرض للزمن/لا زمني ، حمود الحموية/الحموية/النسيان/المطلق ، السكون/الحركة ، التسطح (خال من الحدة)/الحدة ، التأمل/الماعظي . وتهتم القصيدة بالهاشنة وحمية حمود الحموية وثلاثيتها في الظواهر كلها ، وفي العواطف كلها . وفي الزمن منها طالع . وتطمح القصيدة إلى الكشف عن جوهر الحدة والحموية في صورهما الغلاية الدائمة . وتقوم القصيدة بهذا الكشف في جو طقوسي ، فتجعل من الحموية والاحتفاء بها شميرة تظهر ، بصورة خاصة ، في صور الدماء ، وشواء اللحم ، ومصاييح الراهب ، وأناشيد الطيور . كما يظهر محور الجذب/الخصوبة في هذا الجو الطقوسي بوصفه أحد الثوابت المثبتة للحقيقة الأبدية ، ويتم اكتشاف التعارضات الأخرى في إطاره . لهذا السبب تغيب النزعة والقبيلة وقيمها من هذا الموضع في القصيدة . وتظهر الرؤية في القصيدة لا بوصفها رؤية جماعية وإنما رؤية فردية إلى حد كبير . إنها بحث مستميت عن مظاهر الحدة في الإنسان ، وفيها يرتبط به ارتباطاً حياً ، وفي حاله الخاص .

ونجد ، بناء على ما تقدم ، أن القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح تجسدان رؤيتين متميزتين ومتضادتين للواقع . وهذه نتيجة مهمة في ذاتها تمكن التوصل إليها عن طريق التحليل

الهوامش

(١) تشكل هذه الدراسة الجزء الثاني من دراسة موسعة حول التحليل البنوي للشعر الجاهلي . وقد ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة بصور :

وفي أعمال بارت Barthes وتودوروف Todorov على وجه الخصوص .

(١٤) ذلك هو تعريف توماشيفسكي Tomaszewski للشبكة كما نقله شافان في الموضع السابق .

(١٥) أنظر تعريف فلاديمير بروب Propp لوظائف الحكاية الخرافية وتحليله لبنيتها في كتابه :

The Morphology of the Folktale, 2nd. (Austin, 1968)

وخصوصاً الفصل الأول والثالث .

(١٦) تستخدم كلمة علامة Signa معناً مجهولاً للغوى وكذلك بالمفهوم الذي استخدمت به فيما بعد عند شتروس . انظر سوسير Saussure في كتابه :

(Cours de linguistique générale) Paris, 1916.

(١٧) كما ، على سبيل المثال في ، «إذا السماء انشقت»

(١٨) ذكرها أدونيس ، السابق ، ص ٥٧ . وتعد دراسة أدونيس هذه النقطة واحدة من أهم المقولات التي ترتبط بالشعر الجاهل .

(١٩) حول التأليف الشفاهي وتطبيق التحليل الصيغي (formal) من الشعر الجاهل ، بصورة عامة ، وعلى القصيدة الشفوية ، على وجه الخصوص ، انظر :

Michael Zwerler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry : Its Character and Implications, (Berkeley, August, 1972)

وهي أطروحة للدكتوراه غير منشورة وخصوصاً الملحق A وهو بعنوان : «Formal Analysis of The Mufallaqa of Imru' al-Qays» وتجد أن كثيراً من التكرار الذي ورد ذكره هنا قد وصف على أنه صيغ . ولم أستطع الحصول على العمل المهم الذي ألقاه زفير إلا في المراحل النهائية من إعداد هذه الدراسة ، ولكنني أأمل أن أستخدمها باستعاضة في المستقبل . وترجع أهمية هذا العمل في أحد جوانبه إلى طبيعته التحليلية ، كما ترجع ، من جانب آخر ، إلى أنه يقدم المحاولة الأولى فيما أعلم ، لتطبيق نظرية باري لورد Parry-Lord على الشعر الجاهل . ولا ترجع الإشارة هنا إلى الدراسة التطبيقية الوحيدة لهذه النظرية ، وهي دراسة جيمس منرو وذلك بسبب أن الدراسة الأخيرة لا تقدم تحليلاً مفصلاً للقصيدة الشفوية فضلاً عن أن عمل زفير قد تم قبل دراسة منرو .

(٢٠) حول النبر في الشعر العربي والنبر الإيقاعي في أنواع النبر الثلاثة ، انظر : كمال أبو زيد «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» (بيروت ، ١٩٧٤) ، خصوصاً الفصل السادس .

(٢١) انظر ، نفسه ، الفصل الأول .

(٢٢) هناك نقطة أخيرة تستحق الذكر وهي أن استخدامي للمصطلح «الرؤية الشفوية» يوسع الحقل الدلالي لكلمة «Eros» لتشمل على «الشهوانية» ومن هنا يختلف هذا المصطلح عن استخدام نورثروب فراي Frye للمصطلح نفسه ليشير إلى «صمود الروح» . صمود الإنسان من عالم طبيعته المادية إلى شيء أقرب ما يكون إلى بيئة الأول ، وهو ما يعرف عادة بالفردوس الأرضي لوجنت عدن . انظر :

The Stubborn Structure : Essays on Criticism and Society, (Ithaca, New York, 1970) pp. 257 - 258.

وكانت الدراسة تهدف جزئياً إلى تطوير الأسس النظرية لاستخدام المنهج البيوي على الشعر الجاهل . وعلى الرغم من أن عدداً قليلاً من الباحثين قد استخدم هذا المنهج ، إلا أن هناك مؤشرات تحول إلى على ظهور منه نشر الجزء الأول من الدراسة ونشرت كلها على التوالي .

(٢) الجزء الأول من الدراسة TSA وقد سبقت الإشارة إليه .

ص ١٦٧

(٣) انظر ، على سبيل المثال ، وصف آرموري Arbory للمعلقة في المعلقات السبع .

The Seven Odes, (London and New York, 1957)

(٤) انظر حول هذه النقطة : محمد عبد السلام هارون في مقدمته لنسخة ابن الأنباري وشرح المفصل السبع الطوائف المطبعة الثانية (القاهرة ١٩٦٩) ص ١١ - ١٣ .

(٥) النسخة المستخدمة هنا هي نسخة ابن الأنباري لهذه المعلقة (انظر السابق) . وهناك نسخة أخرى ، متفرقة خطوط ، تختلف اختلافاً أساسياً عن النسخة المستخدمة هنا وترتد عليها ثلاثون بيتاً . وتشكل النسخة الأكثر طويلاً أساس دراسة للمعلقة أمل أن أفرع منها في وقت قريب .

(٦) حول هذا الجانب في القصيدة ، انظر الجزء الأول من الدراسة ، الجزء رقم ١٢ . وانظر كذلك كلود ليفي شتروس Levi-Strauss حول طبيعة الزمن غير المنكوسة في الأسطورة في مقال :

The Structural Study of Myth, in Structural Anthropology (New York, 1967), p. 205

(٧) لمناقشة هذه النقطة انظر : الجزء الأول من الدراسة ، الجزء ٤ - ٧ و ٤ - ٢ .

(٨) على الرغم مما يكتبه تحليل التفضيلات والتعارضات من أهمية كبيرة في القصيدة كلها ، إلا أنني لن أقوم بتسجيل هذه التفضيلات كلها هنا ، على حوت أنني أؤكد أن هذه التفضيلات لا تسيطر على هذه القصيدة بصورة تفرق سيطرتها على القصيدة المتنازع . (انظر الجزء الأول من الدراسة ، جزء ٧ - ١) .

إن اهتمامي بطرح المنهج البيوي وصقله يبع إغفال ذكر نقاط معينة في الدراسة الحالية وذلك بهدف التركيز على نقاط أخرى لم تسبق مناقشتها . ونأمل أن تقدم هذا المنهج في صورة أكثر كمالاً عندما يتم تحليل مضامين المعلقات كلها بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الأخرى .

(٩) انظر ، على سبيل المثال ، ابن الأنباري ، سابق ص ٢٠ - ٢١ .

(١٠) انظر الملاحظة التي جعلت على هذا المصطلح في الجزء الأول من الدراسة ، ص ١٥٢ .

(١١) انظر : أدونيس ، «ديوان الشعر العربي» الجزء الأول (بيروت ١٩٦٤) ص ١٥ .

(١٢) المصدر السابق .

(١٣) نقل سيمور شافان Chatman في مقاله :

Towards a Theory of Narrative in New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation : Vol. VI, 1974 - 1975, p. 296.

وانظر كذلك ميكتور إيرلح Erlich في :

Rational Formalism : History, Doctrine (The Hague, 1965)

غربة الملك الضليل

عبد الرشيد الصادق محمودي

لم يمن أحد فيا أحلم بدراسة اغتراب امرئ القيس^(١) . فباي معنى كان غريبا ؟ هذا هو السؤال الذي تبدأ به . وهو سؤال لم يلق حتى الآن إجابة محددة مقنعة . لقد تعددت الروايات التي وصلت إلينا عن حياة امرئ القيس وما كان من لساد علاقته بأبيه ، وخروجه عن طاعته ، وتمرده على تقاليد مجتمعه ، ونشره في طلب اللهو ، وفراره من المطاردة ، وسعيه إلى الثأر من قتلة أبيه ، وإلى استرداد ملكه المنهار . ولقد تعرضت هذه الروايات للتقيد ، لكن أحدا لم يحاول أن يستخلص منها ما هو أساسي في غربة امرئ القيس :

ولعل أوضح تعريف لغربة امرئ القيس هو ما نجده تحت مادة «الضليل» في «المعجم الوسيط» للمجمع اللغوي بالقاهرة . فامرؤ القيس وفقا لهذا التعريف كان «ضليلا» لأنه كان صاحب خوايات ويطالات ، أو لضلالة بين القبائل . لكن هذا التعريف بشقيه لا يمس من غربة امرئ القيس إلا جوانبها السطحية ؛ فلم تكن خوايات امرئ القيس وأسفاره إلا مظاهر لغربة أعمق لا يمكن أن تفهم إلا في ضوء علاقته بأسرته وبأبيه على وجه التحديد . فلقد تغرب أولا لأن حياته في إطار الأسرة قد تصدعت في سن مبكرة . ولقد قيل إن الملك الأب كان يستكشف قول الفتى للشعر لأنه لا يليق بأبناء الملوك ؛ وقيل إن الفتى قد شيب بامرأة كانت زوجا لوجارية لأبيه ؛ وقيل إن الملك عندما ينس من إصلاحه عهد إلى أحد رجاله بقتله . وليس هناك ما يدعو إلى تصديق هذه الروايات بحذافيرها ، لكنها تشير في مجموعها إلى أمر مرجح ، هو أن حياة الشاعر في نطاق أسرته قد تصدعت على نحو لم يمكن إصلاحه ، وأنه أخذ يبحث عن العلاقات الحميمة خارج نطاق الأسرة ، وعلى هامش المجتمع .

مبادل امرئ القيس تنسم إدد بطابع الخروج على الأسرة والمجتمع . فلم يكن من غير الملوف أو المستكشف أن يعزم أمير بالصيد والشراب والنساء ؛ لكن مشكلة امرئ القيس هي أنه كان يمارس حياة اللهو عمارة الأمير المحقق المنبوذ ، وأنه كان يحاول أن يجد فيها بديلا عن حياته الأولى .

على أن لغربة امرئ القيس بعدا آخر ؛ فهو لم يستطع أن

كان لمرؤ القيس فيا يقول صاحب الأغاني يسير في أحياء العرب ومعه أحلاط من شدادهم من طيء وكلب ويكرين وائل ، فإذا صادف غديرا أو روضة أو موضع صيد أقام فيه ، مذبح لمن معه في كل يوم ، وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا ، وشرب الخمر وسقاهم ، وغتته قيانة ، ولا يزال حتى ينقذ ماء الغدير ، ثم ينتقل عنه إلى غيره^(٢) .

يستقر في حياته الجديدة ؛ ولقد ظل شبح أبيه الملك يطارد في حياته على هامش المجتمع . وإنا لنجد في القصة التالية من «الأغاني» تصويراً درامياً أخذنا لسلطان الملك المقتول على قلب الأمير العلق :

«ولما طعن الأسدى حُجراً ولم يجهز عليه ، أوصى ودفع كتابه إلى رجل وقال : انطلق إلى ابني نافع - وكان أكبر ولده - فإن بكى وجزع ناله عنه ، واستقرهم واحداً واحداً حتى تأتي امرأة القيس - وكان أصغرهم - فأبهم لم يجزع فادفع إليه سلاحى وخيل وفدوى ووصيتى . وقد كان بين في وصيته من قتله وكيف كان غيره . فانطلق الرجل بوصيته إلى نافع ابنه ، فأخذ التراب فوضعه على رأسه . ثم استقرهم واحداً واحداً فكلهم فعل ذلك ، حتى أتى امرأة القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلعبه النرد ، فقال له : قتل حبر . فلم يلتفت إلى قوله ، وأمسك نديه . فقال له امرؤ القيس : اضرب فضرب ، حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفقد عليك دستك . ثم سأل الرسول عن امرأ أبيه فأخبره . فقال : الخمر على والنساء حرام حتى أقتل من بنى أسد مائة وأجز نواصي مائة» (٣) .

وقال صاحب الأغاني في رواية أخرى إن امرأة القيس حينئذٍ أنه نيا مقتل أبيه قال «ضيعنى صغيراً وحلى دمه كبيراً» (٤) .

ولنا أن نتشكك في صدق هذه القصة (٥) ، لكن ليس هناك ما يدعو إلى الشك في صدق الخبر الأساسى الذى تضمنته ، وهو أن امرأة القيس قد تصدى دون إخوته لتحمل أعباء التركة الملكية . وأياً ما كانت الأسباب الموضوعية التى دفعت إلى اتخاذ هذا القرار (٦) ، فإن الأمر الجوهرى في هذه القصة هو أن امرأة القيس تحمل ذلك العبء العادى (٧) على الرغم من أنه كان أصغر إخوته سناً ، وأبعدهم - فيها يبدو - عن سيرة الأمير الشاب والابن المطيع . ومعنى هذا أن الابن العلق كان في حقيقة الأمر أكثر إخوته ولاءً لأبيه .

لقد تغرب امرؤ القيس إذن غربة مزدوجة ؛ فلقد تغرب أولاً عندما تصدعت علاقته بأبيه ، وخرج عن حياته الأسرية ؛ ثم ازدادت غربه عمقا عندما لحق به الماضى في حياته الجديدة وأفسد عليه منعه ، وزعزع استقراره في عالم اللاهو ، وأرسله يضرب في الأفق لتحقيق مهمة عبثية لم يكن مؤهلاً لها . ولقد عبرت تلك القولة الشهيرة «ضيعنى صغيراً ، وحلى دمه كبيراً» أوجز تعبير عن غربة الشاعر ببطلها .



أما السؤال الثانى الذى يعنينا في هذه الدراسة فهو ما إذا كان لغربة امرئ القيس أثر في شعره . وهو سؤال لم يطرح للبحث

من قبل . ولهذا الإغفال أكثر من سبب ؛ ففكرة تغرب امرئ القيس لم ترسخ وتحدد كما بينت فيما تقدم . لكن هناك سببا آخر ، هو أن البحث في هذا السؤال يقتضى إدراك مقومات الوحدة في شعر امرئ القيس ، وهو ما لم يتحقق حتى الآن ، كما سنرى فيما يلى .

قد نجد في المعلقة أفضل مثال لتوضيح أثر الغربة في شعر امرئ القيس . ولتكن نقطة البدء هى تلك الأبيات التى يشكو فيها الشاعر طول الليل وجمامة همومه (٨) :

وليل كموج البحر أرغى سدوله
على بأنواع المموم لمبتل
فقلت له لا تغطى بجزوه
وأردف أعجازاً وناء بكل كل
ألا أيا الليل الطويل ألا انجل
بصبح وما الإصباح فيك بأمثل
فيا لك من ليل كأن نجومه
بكل مغر الفتى شدت بهذل
كان الشرىا علفت في مصامها
بأمراض كتمان إلى صم جندل

إذا قرأنا هذه الأبيات في موقعها من القصيدة وجدنا أنها تتوسط مقطعين ينبضان بالسعادة والحيوية . ففى المقطع الذى يتقدم الحديث عن ليل المموم يروى الشاعر إحدى انتصاراته العاطفية :

وبعضة خدر لا يرام خبلىها
تنتعت من لوبها خير ممجل
تجاوزت أحراماً وأهوال ممشر
على حرام لو يسرون مقتلى

ولا يبنى الشاعر هذه القصة حتى يؤكد ثباته على حب تلك الحسنة ورضاه بحياته العاشق :

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما استبكرت بين درع ومجول
تلت حمابت الرجال عن الصبا
وليس صباى عن هواها بمنسل
ألا رب خضم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله خير مؤنل

لا يمكن لماعذ إذن أن يرده عن حبه لها . ولقد يسلو الناس صبرات شباهم ، أما هو فلا يمكن أن يسلو حبا ، ولا يمكن أن يستمع فيها لصوت العقل . لكن من الواضح أن إيمان الشاعر بالحب ليس بالروسخ الذى يزعم ؛ فما إن يبدأ حديثه عن ليل

المعوم والمعن حق يرادونا الشك في ثباته ، فكأنما تمكن حديث العاذل في النهاية من التسلل إلى نفسه .

أما المقطع الذي يلي الحديث عن ليل المعوم فيتضمن مشهد الحصان الرائع المحبوب وهو يطلق قبل مجيء الصبح ويحطم السكون ، ويوقظ الطير ويخرج الحيوان من مكانه :

وقد اغتدى والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبيل مديبر معا
كجلمسود صخر حطه السيل من هل
كميت يزل اليد عن حبال مثنه
كما زلت الصفواء بالمشنزل
مسح إذا ما السابحات هل اللون
أثرون غبارا بالسكديد للركل
هل العقب جيلش كأن اهتزاه
إذا جاش فيه حميه غل مرجل
يطير الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المشنزل
دبر كخلدروف الوليد أمره
تقلب كغيبه بخيط موصل
له أهلا ظبي وساقا نعلية
وارعاه سرحان وتقره به قنفل
كان هل الكتفين منه إذا انتحي
مذاك هروس أو صراية حنظل

لذا قرأنا هذا المقطع بعد حديث الشاعر عن اهم الليل الجاثم والنجوم التي شددت بالخيال إلى الجنادل الصم ، هذا لنا فيه ما يشبه الاحتفال بانقشاع الليل ومومه ، وينجاح الشاعر في الفكاك من أسره . لقد خيل إليه أن الليل لا يمكن أن ينقضي ، وأن الصبح لو جاء لا يمكن أن يفضل الليل ، لكنه استطاع أن يطلق في الطبيعة «جلموده» المدفع المراح ، وأن يمزق به الخيال الخفية التي تشد النجوم إلى الجبال الرواسي ، وأن يجعل يقدم الصبح وما يحمله من صيد وافر .

ثمة إذن إيقاع أو توتر تتعاقب فيه حالات من النشوة والكتابة ، من النور والظل ، من الحيوية والجمود . وهو إيقاع يتخلل القصيدة ويسبغ عليها ذلك اليفخ البدي في تعدد الألوان والمواطف . ولا يمكن في هذا المجال أن نستعرض القصيدة بأكملها ، ويكفي أن نورد مثلا آخر على ما نعتي ، فبعد المقدمة الطللية الناكية ، يستحضر الشاعر يوما من أيام السعادة الغامرة - يوم دارة جلجل (٩) - حينما عقر للمعذاري مطيته وأطعمهم من شوائبها

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولاسيا يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للمعذاري مطتي
فيا عجبا من رحلها المتحمل
يظل المعذاري يرتحين بلحمها
وشحم كهذاب اللعقن المفتل
ولم يقتصر الأمر على تلك اللأدية ، فقلد كان يوم دارة جلجل مليئا بالتزق والأشواق :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقلت لك الويلات إنك مرجل
تقول وقد مال الغبيط بشا معا
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سمري وأرخى زمامه
ولا تبعديني من جنالك المعمل
لكن أمانه في أن يطلق السراح للبعير ، وأن تزول المسافة الفاصلة ، وأن تغمره الشجرة الجنية بيلخها ، تفسح الطريق بعد حين لتغمة حزينة ، لمناجاة ضارعة فياضة بالرقعة وخشنة الهجر :

ويوما هل ظهر الكتيب تعذرت
هل وآلت حلفة لم تحمل
أنطلم مهلا بعض هذا النذل
وإن كنت قد أزمعت صرسي لأجل
وإن كنت قد ساءت لك مني خليفة
فسل ثيابي من ثيابك نسل
أحرك مني أن حبك قاتل
وأنتك مهيا تلمري القلب بفعل
وما فرغت حينك إلا لتفدحي
بسهميك في أمشار قلب مفتل

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها متقلبة بين مواقف وأنغام شتى . ومن هذه الحركة تستمد القصيدة وحدتها وتحدد بناؤها . فليس في القصيدة من وحدة سوى أنها جمعت لحظات شتى من حياة نفس نزاعة دائما نحو السعادة والإشباع ، مكتوبة أبدا بنار الفلق والوحشة . ولقد أصاب إيليا حاروي عندما كتب يقول : «وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعدين جوهريين ، تنفرع منها الأبعاد الأخرى . البعد الأول هو رغبته بالحياة ، وحيه لمعها ، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها والبعد الثاني يتولد من شعوره بهروب الأشياء وإدبارها السريع أمامه ، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث ففي البعد الثاني تجتمع إذن عوامل الانقراض والحرم والزوال ، العوامل التي تحول

معنى الحياة وروصها إلى طلل مقفر ، موحش ، وتجعله موطن غربة وخراب . . . (١٠)

غير أن مما يسميه إيليا حاوي بالتزاع بين العدين الجوهرين لا يقتصر على مقدمة المعلقة ، بل يمتد إلى القصيدة بأكملها ، ويحدد بناءها . وليس من الممكن لأحد أن يقدر المعلقة حتى قدرها إذا عاب عنه مثلاً أنها تلك القصيدة التي يتغنى فيها الشاعر - من ناحية - أفراح الصبا وملذاته ، ويصور فيها - من ناحية أخرى - بطش السيل بالشجر وجذوع النخل والبيوت والسياب .

ولقد لاحظ عدد من النقاد أن شعر امرئ القيس (بصفة عامة) يتنغمس الألم مقوماً من مقوماته . ذلك ما رآه مثلاً الدكتور سيد نوفل فيما يتعلق بشعر الطبيعة لدى امرئ القيس (١١) . بيد أن فكرة الألم في حد ذاتها ومعناها العام لا تفي بالغرض ، وخصوصاً في حالة المعلقة ، فعنصر الألم لا يدخل في القصيدة إلا بوصفه طرفاً في ذلك التزاع الأساسي . وهو في هذا السياق ذو طبيعة محددة ، فهو ألم لما في الطبيعة من تقلب ، ووعي بأن هذا العالم الذي يبذل بسخاء قادر على أن يطش بضره (١٢) .

وليس ينبغي في رأيي أن تغلب أحد طرفي التزاع على الطرف الآخر . لنسلم بأن امرئ القيس لم يعرف السعادة خالصة من يتلوه فنائها ، لكن هذا لا يعني أنه كان في نهاية الأمر زاهداً أو متشائماً أو داعياً إلى الإعراض عن الحياة . فهو كجنتي في المعاني لم يعلم من تجاربه ، ولم يستخلص منها نتيجة نهائية . ولقد كان ضرورياً له فيما يبدو أن يتشبث بالمتع (على الرغم من إدبارها) ، وأن ينتشى بألوان الطبيعة الزاهية وصورها المتنوعة (على الرغم من تبددها) ، ووجد شاعريته في التغنى بما في الحياة من تقلب .

فإذا لاحظنا ما في المعلقة من توتر أساسي ، ولم نفرط في أي من طرفي التزاع لحساب الطرف الآخر ، أصبح في إمكاننا أن نتبين أثر الغربة - بمعناها المزدوج - في المعلقة . فلست نجاوز الصواب إذا قلنا إن هذا التقلب بين الإقبال على الحياة والتخوف منها يجسم - من ناحية - رغبة الشاعر في أن يجد في الطبيعة ما يشبع حرمانه العاطفي بعد انفصاله عن حياة الأسرة ، كما يجسم - من ناحية أخرى - سوء مقامه في حياته الجديدة ، ونبو عالم اللهب (لمحزّه من الإفلات تماماً من قبضة ماضيه ، ومن ولاته العميق لأبيه) .

يندر إذن أن البحث في غربة امرئ القيس كما تتجلى في شعره يقتضي إدراك مقومات الوحدة في هذا الشعر فنحن لا نستطيع أن نتبين أثر لغرية في قصيدة كالمعلقة إلا إذا لاحظنا ما تنطوي عليه بحكم بنائها ذاته من تقلب بين اندفاع جارف نحو الحياة وعجز عن الاطمئنان إليها . أو لنقل بتعبير آخر إننا قد لانجد في

المعلقة أي تعبير صريح عن الغربة ، لكننا قد نجد ما ينم عليها في ذلك التوتر الأساسي الذي تميزت به القصيدة .

وليس يمكننا أن نوفي للموضوع حقه من البحث دون أن ندرس غزل امرئ القيس . فمن السهل أن ندرك عن طريق القراءة العابرة أن المرأة كانت محورا أساسيا في تلك الحياة الخارجية التي نشد فيها بديلاً عن سعادته المفقودة . وأن الشاعر قد التمس في المرأة ملاذاً من الوحشة . غير أن إثبات هذه المعاني وتحليلها ، وتقصى أصولها وأصدائها في نصوص الشاعر ، يقتضي بدوره الاهتمام بعوامل الوحدة . وليس من الممكن أن نتهم طريقة امرئ القيس في الحب ، أو أن نحدد موقفه من المرأة بصفة عامة ، إلا إذا تتبعنا تطور تفكيره ، وتقلب مشاعره ، عبر عدة مقاطع . ومن هنا كان بحثنا في غربة الملك الصليل هو في أساسه بحثاً في مقومات الوحدة في قصائده ، وفي غزله بصفة خاصة .

ولقد كان من الضروري أن نخصص جزءاً مهماً من هذا البحث لتفنيد مجموعة من الآراء والمواقف التي تعرقل دراسة الشاعر القديم بوصفه فنانياً صاحب رؤية متكاملة وتجربة حية . فهناك أولاً ما أسميته بنظرية المواقف الغزلية الثلاث ، وهي نتج للدراسة غزل امرئ القيس عن طريق تقسيمه قسمه حاسمة إلى ثلاثة أنواع أو مواقف ثابتة ، وهناك ثانياً نظرية ترجع إلى مدرسة «الديوان» ومازالت تحيا في النقد المناصر للشعر الحديث ، ومؤداهما أن الشعر التقليدي يحلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى ما يسمى بالوحدة العصبية ، وهناك ثالثاً اتجاه عام مشترك ، وهو اتجاه صلي ، قوامه العجز عن إدراك الخصائص المميزة لحساسية الشاعر القديم ، وتقصير عن أية محاولة جادة لرؤية العالم بعينه ، وإصرار على مواجهته بقوالب متجمدة ومفاهيم منحجرة



يقول الدكتور الطاهر أحمد مكي «احتلت المرأة في شعر امرئ القيس مكاناً أهم مما احتلته عند أي شاعر جاهلي آخر ، وعلى نحو تفرد به ، فعرض لها في ألوان ثلاثة ، متذكراً ، ومتأملاً ، وملجناً . في الأولى بأسى حل أيامه الخوالي معها ، ويكون هذا الجانب جزءاً من مقدماته الطليدية . . . وفي الثانية تناولها مخلوقاً رقيقاً ، يصعب ويستعرق في وصفه ، وفي الثالثة جعلها مابط مغامراته ، مغامرات قد يكون فيها صادقاً أو صانعاً . . . (١٣) . واضح إذن أن الكاتب قد أدرك ملامح المرأة من مكانة عريضة في شعر امرئ القيس . ولقد أدرك أيضاً أن المرأة كانت في نظر امرئ القيس سلاحاً فعالاً لقتل الوحشة : « . . . فشب (أي لمرؤ القيس) وقلبه صحراء خالية عجيبة ، يصرها الخوف والوحدة : وشيء واحد يمكن أن يملأ قلب الرجل

الخال ، هو قلب المرأة ، وفي نفس الوقت هي أمضى سلاح
لقتل الخوف ، واجتشت الوحشة . والمرأة القادرة هي المرأة
الفاتنة ، وهنتها تتمثل في كمالها خلقة وتصويرها^(١٦) .

غير أن تمكيد الكاتب لا يخلو من الصكك والغموض عندما
يحاول أن يفسر لم كانت المرأة سلاحا فعالا لإزالة الوحشة . ويبدو
أنه يريد أن يقول إن امرأ القيس إذ يتغزل واصفا بصور المرأة وقد
اكتملت صفاتها وصارت مثالا أعلى للجمال الأنثوي^(١٧) ، وأنها
- في هذه الصورة - قادرة على إزالة الوحشة . لكن يعيب هذا
الرأي أنه نظري مجرد وأنه إلى هذا الحد غير مقنع ، فليس من
الواضح وصوح البدييات أن الصورة المثالية للمرأة كفيلة
بالقصاء على الوحشة . ولقد كان الأمر يقتضي من الناقد أن يبين
عن طريق تحليل النماذج المناسبة من غزل الشاعر كيف تعمل
ثلث الصورة فعلها على نحو محدد . لكنه لم يفعل ذلك ، واكتفى
في تعليقاته على النصوص بشرح الآيات دون تحليل .

وهو لم يكن أكثر توفيقا في معالجته لمغامرات امرئ القيس
ومجونه ، واقتصرت جهوده في هذا المجال على التعبير عن بعض
النوايا الطيبة . لقد أصاب كل الإصابة عندما نفى جهة الفحش
عن امرئ القيس :

لقد قيل إن امرأ القيس كان فاحشا ، وهي واحدة من
مسلمات كثيرة تتوارثها وتردها دون أن يسأل أحد عنها نفسه ،
أين هو الفحش في شعر امرئ القيس ؟ ليس في ديوانه غير بيتين
نكرهما مكشوفة ، واختار لهما من الكلمات أرقها ، فلا ترى فيها
لفظا نابيا أو تعبيرا جارحا^(١٨) . وهو بعد هذه الملاحظة السديدة
يمضي ليدافع عن حق امرئ القيس في أن يكون صادقا مع
نفسه ، وعن حق غزله الصريح في أن يدرس بمزول عن الأحكام
الخلقية . وهو يستعين في هذا المجال بعبد العزيز الجرجاني
وبيندو كروتشه ، فهما قد قررا استقلال الفن واكتفاءه بذاته .
ولقد رأى هذا الأخير بصفة خاصة أن الوجدان الفني يتطوى في
حد ذاته على دافع نحو التهذيب والترويض والتنظيم : «وليس
يصيرنا في شيء أن يصور فإن عاطفته وما تضره من كره
وحسد ، لأن إخلاصه في تصوير نفسه ، إذا كان فنانا عظيما ،
يجعل كرهه حيا وليس يصيرنا أن يخط آخر ما فن فيجعل
منه شهيد شبقه وشهوته ؛ لأن الوجدان الفني ، إيان عمله ،
سيوحد عناصر التششت الداخل تدفعها الشهوة ، ويروض موجة
الشبق العارمة»^(١٩) .

ولست أريد أن أناقش هذا الرأي بالتفصيل ؛ فهو يشير من
القضايا ما لا تسع هذه الدراسة لبحثه . ويكفي أن نعرف
بوجاهته بقدر ما يوصى باتباع سياسة حكيمة في دراسة غزل
امرئ القيس - سياسة تستهدف اكتشاف ما في هذا الشعر من

عوامل التهذيب والتنظيم . فهل طبق الدكتور مكى هذه
السياسة ؟ كلا لم يفعل ، ولم يحاول قط أن يطلع قراءه على جهود
امرئ القيس في ترويض شهواته . فما الذي حدث إذن ؟ لماذا
انغفل الناقد في تحقيق نواياه الطيبة ؟ الواقع أنه قضى على إمكانات
النجاح عندما قسم غزل امرئ القيس إلى ثلاثة مواقف
مستقلة ، وعندما تناول كل موقف على حدة . فامرؤ القيس
لا يقف من المرأة مواقف ثلاثة - بل هي الذي يريده الناقد
ويصنعها - إذا تركنا غزل الأطلال جانبا مصفة مؤقتة - أن
نلاحظ بسهولة أن الغزل الوصفى عند امرئ القيس يقترن دائما
بالغزل المبالغ ، وأنها بشكلان معا عنصرتين متكاملتين في
القصص التي يروي فيها الشاعر مغامراته العاطفية . وأوضح
مثال على هذا الاقتران هو القصة التي يرويها في لاميته ، والتي
يلدوها بقوله «ألا هم صباها أيا الظلل البالي» . يقول الشاعر :

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى
كبرت وألا يحسن الدهر أمثال
كذبت ، لقد أصبى على المرء عرسه
وأمنع عرسى أن يزن بها الخيال
ويلرب يوم قد هوت ولميلة
بأنمة كأنها خط مثال
يمشى الفراش وجهها لضجيجها
كمصباح زيت في قناديل ذبال
كان على لبائها جر مصطل
أصاب غضى جزلا وكف بأجدال
وهبت له ريح بمختلف الصوى
صبا وشمال في منازل قفال
ومثلك بيضاء المولرض طفلة
لعوب تسمى إذا قمت سريال
كحقف النقا يمضى الوليدان فوقه
بما احتسبا من ليس من وتسهال
لطيفة على الكشح غير مفاصة
إذا انفضحت مرعجة غير متفال
إذا ما الضجيج ابتزها من ثيابها
تميل عليه هوبة غير مجبال
تسورتها من أفرعات وأملها
بيثرب أنى دارها نظر حال
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصاييح رهبان نشب لقفال
سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حبالا على حال

فقلت سيالك الله إنك فاصحى
ألت ترى السمار والناس أحوالى
فقلت بين الله أبرح قاصدا
ولو قطعوا رأسى لىك وأوصالى
حلفت لها بالله حلفة فاجبر
لنأمنوا فيها إن من حديث ولاصالى
فلما تنارعتنا الحديث وأسمحت
هضرت بخصن ذى شمارىخ مبال
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
ورعت فذلت صعبة لى إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح بعلمها
عليه القتل ميسر الظن والبسال
يسقط غطيط البكر شد خناق
ليقتلى والمرء ليس بقتال
أبقتلى والمشرق مضاجعى
ومسنونة زرق كئيب أغوال
وليس بلى رمح لمطمئنى به
وليس بنى سنيف يلى
أبقتلى وقد شغفت فزادها
كما شغف المهنوء الرجل الطال
وقد علمت سلمى وإن كذب بكلمها
بان الفتى يلى وليس بفمال

من الواضح أن القصة بمختلف عناصرها تتسلسل على نحو طبيعي من بدايتها إلى نهايتها ، وتشكل كلا واحدا . فقد جاءت بأكملها ردا على «سباسة» عندما عبرت الشاعر بأنه قد شاخ ، ولم يعد قادرا على النهوض . فكأنما من حديثها وتراحيلها فيه لمضى يدافع عن رجولته وفحولته ، مؤكدا أنه مازال قادرا على نيل زوجات الآخرين ، ووقاية زوجه من إغواء الشباب العزب .

وهو لى بدلل على ما يقول ، يروى معامرة يتمكن فيها من أن يغوى زوج رجل آخر ، وأن يغلب هذا على أمره . وصحيح أن الشاعر يخصص جزءا من القصة لوصف صاحبه ، وأن من الممكن الاستشهاد بالآيات الوصفية بمزحل عن بقية القصة ، لكن هذا لا يعنى أن هذه الآيات لا تلعب دورا جوهريا فى الرواية ، أو أنها تخلو من أية دلالة فى أو سيكولوجية فى السياق الذى وردت فيه ، وسوف نتناول هذه النقطة فيما بعد بمزيد من التفصيل ، لكننا نستطيع أن نلاحظ الآن كيف جاء الوصف جزءا من القصة أو لحظة فيها . فالشاعر يستهل القصة (بداية من «ويرب يوم قد لحوت وليلة» بآسة) ثم يتصل إلى وصف صاحبه (بداية من «وكانها خط تمثال . . .») ليستأنف

السرد (بقوله «تتورتها من أذرعك وأهلها . . .») . والشاعر لم يرو القصة بأكملها ليستقل بعد ذلك إلى الوصف بل توقف عن السرد لحظة ليصف بطله المعامرة . يضاف إلى هذا أن الوصف فى هذه الحالة ينطوى على إشارات محددة للمسياق الذى ورد فيه ، ولامرؤ القيس لا يصف صاحبه وصفا عاما مجردا ، بل يصفها كما تبدو فى ذلك الموقف المعين الذى يصوره ، أو يصفها كما تبدو لضجيعها

نحن إذن بلزاء تجربة حية يدخل الوصف حصرا فيها . ولو أن الدكتور مكى درس صورة المرأة كما ترد فى تجربة الشاعر ، لاستطاع أن يبين بدقة كيف وجد لمرؤ القيس فى صورة المرأة الجميلة سلاحا فعلا لقتل الوحشة (كان بإمكانه مثلا أن يقيم حجته على حقيقة مؤكدة محددة ، هى أن العاشق فى تلك القصة ، وفى ذلك الموقف بعينه يجد فى صاحبه مصدرا للنور والدفع) ، ولأستطاع أن يفسر كيف تمكن امرؤ القيس من أن يوضع شهواته لعمل وجدانه العنى ، (فلقد يقال مثلا إن الوصف إذ يرد فى سياق المجون يشكل على وجه التحديد مبدءا لتنظيم ، وإن امرؤ القيس إذ يشيد بجمال صاحبه ويخلع عليها ما هو كامل من الصفات ، يمارس طريقته الخاصة فى مدافعة شبقه وترويض شهواته ، تماما كما يمارس طريقته الخاصة فى تثبيت صحابات الوحشة) . لكن الدكتور مكى فصل الوصف عن المجون ، وعزل كلا منهما عن سياقه الحى ، فاستحال عليه أن يقول قولا مجليا فى أى منها . فمن ناحية تحولت صورة المرأة بعد هزل إلى صورة مثالية لا حياة فيها ولا تأثير لها ، ومن ناحية أخرى بدا غزل المجون مجردا من العوامل التى يمكن أن يقال إنها تنفذه من فوضى الغريزة المحضة .



إنه لمن المدهش حقا أن يكون تجاهل عوامل الوحدة فى هزل امرؤ القيس مذهباً شائعا بين نقاده ، وأن يصبح من المسلم به تسليها لا يقبل الشك أن هذا الغزل ينقسم قسمة حاسمة إلى ثلاثة مواقف أو أنواع . ذلك أن لهذا النهج تاريخا طويلا وقدرة فذة على البقاء . فهو يظهر لأول مرة فيها بيد (١٨) فى كتاب الأستاذ محمد صالح سمك عن «أمير الشعراء فى العصر القديم» ، الذى صدرت الطبعة الأولى منه فى سنة ١٩٣٢ . وفى صفحة ١٥٣ من هذا الكتاب (١٩) يقول الأستاذ سمك : «من أننا لا نكاد نعلم الحقيقة إذا قلنا إن المرأة احتلت فى شعر امرؤ القيس مكانا مرموقا بلزا أهم مما احتلت عند أى شاعر جاهل آخر ، وعلى نحو تفرد به . وقد تعرض لها فى مواقف ثلاثة : متذكرا ، ومتأملا ، وملاحنا . وهو فى الموقف الأول بكى الأطلال والدمع ويأسى على أيامه الخوالى معها ، وفى الموقف الثانى يتناولها بخمرة حيلة ساحرة فاتنة رفيقة ، يصعبها ويتحدث عن جمالها ،

ويستغرق في وصف محاسنها الجسدية ، وفي موقفه الثالث جعلها
مساط معامراته ، وحديث لهوه وعنه ولذاته .

والتقسيم الثلاثي في صورته هذه ليس سوى ملاحظة عابرة
بغير أثر واضح في بقية الكتاب . فإذا انتقل إلى دراسة الدكتور
مكي صار إطاراً نظرياً للدراسة غزل امرئ القيس . من هنا
خصص المؤلف لكل موقف غزلي قسماً قائماً بذاته من كتابه .
والتقسيم في هذه الصورة المتطورة يؤدي إلى النتائج السلبية التي
يساها .

لكن هذا التقسيم يتمخض عن أسخف نتائجها وأشدها
تدميراً في كتاب إيليا حاوي الذي سبقت الإشارة إليه ، فلقد أراد
هذا الناقد أن يدرس ما أسماه بالسيكولوجية الوجودية للتجربة
الشعرية ، وهي التي «تتحري فيها أفصح عنه الشاعر عما لم يفصح
عنه ، وتطلع ما انطوى عليه وجدانه دون أن يطلع هو عليه ،
ودون أن يوفق ، من ثمة ، إلى إيضاحه للآخرين» (٢٠) .
بيد أننا سرعان ما نكتشف أن كتاب إيليا حاوي لا يحقق الغرض
المستهدف منه بآية حال من الأحوال . وذلك أن الدراسة
السيكولوجية الوجودية - أيا ما كانت - تقتضي حل الأقل تحليل
العمل الفني بوصفه تعبيراً عن تجربة خاصة ذات بناء عميق
ومنطق داخلي ، في حين أن إيليا حاوي قد قنع بتصنيف الأبيات
التي قالها امرؤ القيس في الغزل وفقاً لمناطق ذمعي مجردة ،
وأدرجها . من ثم في ثلاثة أبواب : «الغزل الفكري المالح» ،
«المرأة الوصفية» و «المرأة والطفل» . ولم يحاول إيليا حاوي أن
يبين كيف يفكر امرؤ القيس وكيف يشعر ، بقدر ما عني بفرز
أقوال امرئ القيس كما تبدو للنظرة العابرة ، وفقاً لمدي قربها أو
بعدها عن الأخلاق (كما بتصورها إيليا حاوي) . ذلك أن
التقسيم الثلاثي لدى إيليا حاوي يكتسب بعداً خلفياً واضحاً ،
فهو يشكل سلماً من ثلاث مراتب ، في أدناه (بالمعنى الخلفي
والفني) الغزل المالح ، وفي ذروته (المعنى الخلفي والفني) الغزل
الطلي ، في حين يتوسط الغزل الوصفية هذا وذلك (بوصفه منزلة
بين المرتبتين) (٢١) .

ونستطيع أن ندرك حل نحو واضح مدى اعتماد إيليا حاوي
من مراميه ، إذا نظرنا في الطريقة التي يتناول بها قصص امرئ
القيس ، فالقصة التي تختطعها من اللامية - هل سبيل
المثال - لابد أن تثير اهتمام الباحث المعنى بالسيكولوجيا (أيا ما
كان مذهبه) ، ولا بد لهذا الباحث أن يتوقف طويلاً أمام القصة في
مجموعها ، وفيما تتضمنه من علاقات متشابكة ومشاعر معقدة
عامضة ، فالشاعر - كما رأينا - يروي القصة دفاعاً عن رجولته
وقد وصفت موضع الشك . وهو يصور نفسه معتدياً وغالباً في
مواجهة صاحب الحق المعبود على أمره ، يصور نفسه مستائراً

بالمرأة ، ناعماً بحسنها ونورها ، من دون ذلك الرجل الآخر الذي
قبح في ركنه المظلم فريسة للغيرة والحقد ، فأخذ يفظ عطيط
البعير الذي شد حنقه . قصة تشبه حلماً من أحلام اليقظة التي
يراد بها التعويض عن الشعور بالنقص ، والتنفيس عن مشاعر
عدوانية مكبوتة ، كما تشبه الكابوس في نهايتها (حيث نرى الزوج
يهذى في ركنه المظلم ، ونرى العاشق مضاجعاً سلاحه خشية
القتل) .

لكن كل ذلك لم يثر اهتمام إيليا حاوي ، فقد احتصر القصة
بحيث لم يستبق منها إلا الأبيات ٧ و ١٠ و ١٣ و ١٤ و ١٥ و ١٩ -
و ٢٣ بهذا الترتيب . ومن حق الناقد بطبيعة الحال أن يتخير
الأبيات التي يستشهد بها ، لكن من حق القارئ أن يتساءل عن
العوامل والمبادئ التي وجهت هذا الاختيار ، وعن النتائج التي
تترتب عليه . وبناء على هذا يمكننا أن نلاحظ أن اختصار إيليا
حاوي للقصة يعني عملياً تجريدها من كل العناصر التي تسهم في
تعقيدها من الناحية السيكولوجية . فلم تعد القصة بعد
اختصارها قصة دهاع عن الرجولة المهددة ، وراي عنها طابع
الحلم وطابع الكابوس ، واختفى منها ذلك الصراع الكتيب بين
العشق والزوج . ذلك أن إيليا حاوي لم يعن في حقيقة الأمر إلا
بفرز الأبيات وتصنيفها في مجموعات غزلية ووصفية وغزلية
ملبنة . فقد حذف مثلاً البيتين ١١ و ١٢ ، وهما بيتان لا يدخلان
في باب العزل الوصفي ، وقد لا ينبغي أن يدوجا في باب الوصف
هل الإطلاق ، فلها وظيفة خاصة في نطاق القصة ،
وهي - حل الأقل - إضفاء جوهر الشعرية على الأحداث .

كما حذفت الأبيات من ٤ إلى ٦ . وهي قد حذفت لأنها
وصفية . ولم يحاول الناقد أن يبحث ما إذا كان لها - برغم طابعها
السوصفي - دور قصصي . ولم يثر دهشته - وهو المهتم
بالسيكولوجيا - أن هذه الأبيات التي ترد في سياق مشبع بالعنف
والترعات العدوانية ، تفيض بالركة والدفء . ولم يدر بخلفه
- في ضوء هذه الأبيات - أنه قد يكون للعاشق في هذه القصة
« المألجة » حاجة إلى المرأة تختلف عن مجرد الإشباع الحسي . وقد
غاب كل ذلك عنه لأن الإطار النظري الذي يلتزم به لابد أن
يتجه به إلى تبسيط موقف امرئ القيس من المرأة وتشويهه .
وليس من الغريب أن تدرج القصة - بعد الحراصة التي تعرضت
لها - في باب الغزل الإباحي المستهتر ، وأن تصح قصة اعتداء
على الحرمات ، وألا تنال من الناقد إلا اللعنات ، فامرؤ القيس
في نظره « يمثل الرجل الجسسي الذي يحقق رجولته من سبيل اللذة
للوفقة الداعرة ، التي تتعقر بها كرامة المواطن ، وتزول قيم
الإنسان بنوع من البهيمية التي تتشظى بنشوة حادة ولكنها عابرة ،
قاجرة» (٢٢) ولم يعد الناقد يرى في غزل امرئ القيس (في هذا
الباب) سوى « . . . شعور الإنسان المدعوع بقوة الجنس الذي

إذا تشهت غريزته وتلمظت لشتتت فيها قوة التحدى وأسقطت
جميع ما دونها . . . (٢٣) .

ولنظر كذلك في الطريقة التي أعاد بها إيليا حاوى كتابة القصة
التالية من المعلقة :

وبمضمة خلد لا يرام خيلها
تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً وأهوال معشر
على حراس لويسرون مقتل
إذا ما الثريا في المساء تعرضت
تعرض أثناء الشواح للفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقلت بمن الله مالك حيلة
وما إن أرى منك العماية تنجل
خرجت بها تملى نحر ودامنا
على أثرينا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساعة الحى وانتحن
بنا بطن حقف فى ركاب حقف
إذا التفتت نحوى تضوع ركبها
نسيم الصبا جاءت برما القرنفل
إذا قلت هان نوليتى حيلت
على مضيم الكشح وثنا المخلخل
مهنفة بيضاء غير مفاضة
تراثها مصقولة كالسجنجل
كبكر مقانسة البياض بصفرة
غذاها غير الماء غير للحلل
نصد ونبدى من أسبل وتبقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الرثم ليس بفاحش
إذا هى نصنه ولا بمعطل
ولرع يفضى المتن أسود فاحم
أثيث كقشر النخلة المتمشكل
غداثه مستشزرات إلى الملا
تضل المدارى فى مشفى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل مخصر
وساق كأنبوب الصفى المذل
وتعطو برخص غير شثن كأنه
أسريع ظبى أو مساويك إسحل
نضىء الطلام بالعمشاء كأنها
منارة عسى راهب متينل

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها
تسوم الضحا لم تنتطق عن تفضل
إلى مثلها يرنو الحليم صباة
إذا ما أسبكرت بين درع وبحول
نلت عميات الرجال عن الصا
وليس صباى عن هواها بمنسل
الأرب خصم فوك ألوى ردفه
نصوح على تعداله غير مؤتل
ليس من العسير أن نلاحظ للوهلة الأولى أننا يلزاه قصة
واحدة . صحيح أن فى القصيدة جزءاً وصياً ، لكنه يلتزم التأمنا
مع الجزء القصصى (بالمعنى الدقيق للكلمة) . يحدث ذلك على
وجه التحديد فى الأبيات من ٧ إلى ٩ . أو فى البيتين التاليين وفقاً
للرواية التى أخذ بها إيليا حاوى :

فلما أجزنا ساعة الحى وانتحن
بنا بطن حقف فى ركاب حقف
هصرت بفودى رأسها فتمايلت
على مضيم الكشح ربا مغلخل
وأما ما كانت الرواية التى تأخذ بها فإن من الواضح أن الجزء
الوصفى يلعب فى ذلك البناء القصصى دوراً جوهرياً . نترك
ذلك على الفور ودون تحليل ، لأن الشاعر يسرق القصة بأكملها
ليتمى إلى نتيجة مؤداها أن لصاحبه من روعة الجمال ما يبرر
ركوب المخاطر وما يفتن لب العاقل ، وهو يورد فى الأبيات
الوصفية ما يثبت ذلك الجمال الرائع .

وسوف نعود فيما بعد إلى هذه النقطة بمزيد من التحليل . لكن
لننظر الآن كيف عالج إيليا حاوى قصة امرئ القيس . لكننا
قرر أن امرأ القيس لم يكن يعرف ماذا يريد ، وأن المقطع ينبغى
أن يقسم قصة حاسمة ، نصف الجانب الوصفى فى باب
« المرأة الوصفية » ، ونصف الجانب السردى فى باب « الغزل
المعمرى المأجج » . وعلى هذا النحو تبدد القصة التى أراد
الشاعر أن يرويها ، ويتحطم البرهان الذى أراد أن يقيمه على
جمال صاحبه ، وعلى حقه يلزاه هذا الجمال فى أن يمحى فى غيه ،
وافتنائه ، وأن يعصى كل ناصح وعاذل .

وليس من الصعب أن نتنبأ بمصير الأبيات السردية بعد أن
أدرجت فى باب المجون . أما الأبيات الوصفية فلأنها تلقى مصيراً
جد مختلف ، فقد استشف إيليا حاوى فى هذه الأبيات « نوعاً من
الإحساس الحى العميق بالوحدة بين المرأة والطبيعة ، بحيث
لا ندرك إذا كان يحب الطبيعة عبر المرأة أو المرأة عبر الطبيعة . لقد
شاهد فيها الماء والنعام والظبية والبردى وقنو السحلة المتمشكل ،
عجساً بذلك فرح الإنسان وشعوره الحى بالطبيعة . . . » (٢٤) .

(وكان النقد - وبخاصة نقد الغزل الجاهل بصفة عامة - لا ينبغي أن يعنى إلا بالحوائب الروحية ، وإلا بما هو ملتهب وحزين) . فإذا صادف الناقد نمواً حزيناً في بعض نماذج الغزل الحسى ، لم يكن ذلك في رأيه إلا لمحات عاجلة خاطئة ، وحديثاً سطحياً لا يتعلل إلى أعماق نفس الشاعر^(٣٥) ، أو ضرباً من المبالغة والشعور المصطنع المتكلف^(٣٦) . (وكان النقد لا يمكن أن يعنى باللمحات الخاطئة ، وكان من المستحيل أن يكون مثل هذه اللمحات في بعض الحالات دلالة عميقة لأهمية حاسمة ، وكان الشاعر في حالاته الحسية لا يمكن أن يكون صادقاً) .

أما وقد بينا سلف النتائج المترتبة على هذه الآراء التي تطمس صوت الشاعر القديم وتحول قصائده إلى أشلاء ، فإننا نستطيع أن نتقل إلى الجزء الإنجلي من هذه الدراسة . وهما يبدأ بتعريف نظري لطبيعة الوحدة في القصيدة التقليدية ، فنقرر أن للوحدة أشكالاً عدة ، وأن فكرة الوحدة العضوية لا تستوعب إمكانات الوحدة في مجال الشعر ، ولا تشكل معياراً حاسماً فيه ، وأن القصيدة التقليدية - على افتراض خلوها من الوحدة العضوية - تسم بنوع آخر من الوحدة يرجع إلى ما في مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وسوف نعلم مبدأ تعدد أشكال الوحدة بحيث ينطبق على مقاطع القصيدة ، فنرى أن وحدة المقاطع بجانبها (سواء أكانت ترجع إلى بنائها ذاته أم إلى ما بينها من علاقات) تتحقق بدورها في أشكال شتى . وسنؤكد بناءً على ذلك محاولة تعريف وحدة المقاطع في الشعر الجاهل بوصفها (جميعاً) « لوحات » . ذلك أن مفهوم اللوحة ، ممسكاً من هذا النحو ، يوحي بأن جميع المقاطع متجانسة من حيث بنائها ، كما يوحي بأن الشاعر الجاهل يصف أو يصور في جميع الأحوال ، والأحرى في نظرنا أن تتوخى المرونة في تعريف وحدة المقاطع ، وأن نكون على استعداد لتطويع مفاهيمنا في هذا المجال من حالة إلى أخرى .

وعلى أساس هذا الإطار النظري الذي يوجه البحث عن وحدة القصيدة فيه إلى مقاطع القصيدة من حيث مبنائها وعلاقاتها ، والذي يقتضى التحرر من فكرة الوصف أو التصوير بالمعنى الصلبي الجامد ، نقيم برهاناً على وحدة المقاطع العربية في شعر امرئ القيس ، فتثبت أولاً أن مقاطع الغزل الوصفى في هذا الشعر ذات وظيفة قصصية ، وأنها تستمد وحدتها بوصفها إجراء في قصص امرئ القيس^(٣٧) . ثم تثبت ثانياً أن مقاطع الغزل الطلل تمهد للفصوص العزلية (بما فيها من وصف وسرد) بمعنى أنها تتضمن بدورها ، وتنطوي على الدافع إليها . وسوف نرى إذن أن ما يسمى بالمرل الطلل والمرل الوصفى والغزل الملاحن ليست سوى أطوار في خط قصصى متصل .

كل ذلك لا بأس به ، لولا أن إيليا حلوى يمضى فينسب إلى امرئ القيس - بناءً على هذه الخواطر - لمحات من الحلولية والصوفية^(٣٨) ، بل لقد رأى أن الشاعر عندما شبه وجه المرأة بمصباح الراهب قد تعرض لخطرة روحية فاضفى على وجهها غلالة من التبتل والتقوى^(٣٩) .

وعندئذ ندرك أن الميزان قد اختل في يد الناقد ، وأنه وقع في الشلطة . فالشاعر عندما شبه وجه حبيبته بمصباح الراهب التبتل لم يرد أن ينسب إليها التبتل أو التقوى ، وكل ما هنالك أنه أراد أن يقول إن وجهها مصدر للنور والانس ، مثله في ذلك مثل مصباح الراهب التبتل . وقد خص هذه للمصاييح بالذكر لا لشيء إلا لأنها تبقى مشتعلة طيلة الليل^(٤٠) . ولقد اختل الميزان في يد الناقد لأنه قرأ الأبيات معزول عن سياقها في القصيدة ، ولأنه فصل الجانب الوصفى عن الجانب القصصى . فكما عجز عن أن يرى في هذا الجانب الأخير سوى الاستهتار والبهيمية ، توهم أن في الجانب الأول لمحات من التصوف والروحانية .



إن اتجاه نقاد امرئ القيس إلى تمزقة غزله والتكسر لحصائره وتفكيكه هو في الواقع جزء من موقف عام في مجال نقد الشعر الجاهل . فالدكتور أحمد محمد الحوفي - على سبيل المثال - يحاول أن يدافع عن قدرة العرب (الجاهلين) على الحب العفيف ، فيرى أن الغزل الحسى يناقض الأخلاق العربية^(٤١) ، وأنه ليس إلا نتيجة لمؤثرات حبشية^(٤٢) . لكن من الواضح أن الأخلاق العربية ليست في حاجة إلى مثل هذا الدفاع ، لأنه لا يصير العرب (الجاهلين) في شيء أن يكون لهم غزل متعدد الحوائب ، وأن تكون لهم طريقة في الحب تجمع بين العفة والحس . يضاف إلى ذلك أن الدكتور الحوفي لم يستطع أن يقدم أى دليل حاسم على أن الغزل الحسى يرجع إلى مؤثرات حبشية^(٤٣) . وأسوأ ما في الأمر أن غير الناقد على الأخلاق العربية ، ونظريته لتاريخية التي حجز عن إثباتها ، قد انتهت به إلى إهمال موضوع الاهتمام الرئيس ، وهو الغزل الجاهل كما يمثله في النصوص التي وردت إلينا ، فهو في حقيقة الأمر مستعد لأن يتنكر للحساسية الجاهلية مقدراً ما تتضمن من عناصر حسية . صحيح أنه يرى أن المرل الحسى يتضمن من القيم ما هو جدير بالدراسة^(٤٤) ، وهو بدوره يشهد في هذا الصدد بكروتشه^(٤٥) ، وعبد العزيز الجرجاني^(٤٦) ، لكنه في الواقع لا يجد في هذا الغزل ما يستحق النقد . وإنا لنراه يتلمس الأعداء لتجاهله . فالمرل الحسى لا يتسم - في رأيه - بالروحانية التي توجد عند العذريين ، ولا يفيض بالأشواق والنعم الحزين^(٤٧) .

فماذا نعى عندما نتحدث عن الوحدة في غزل امرئ القيس ؟ ما طبيعة هذه الوحدة ؟ وفي أي إطار نخصاها ؟ إتنا هنا بإزاء مشكلة صعبة . وليس يكفي في هذا المجال أن نقاوم التيار السائد في مجال دراسة امرئ القيس ، فالأمر يقتضي كذلك أن نقاوم افتراضاً عاماً وراسخاً ، مؤدله أن القصيدة التقليدية (أو العمودية) تخلو من الوحدة ، وأنها ليست إلا مجموعة من الأبيات التي لا يؤلف بينها إلا الموضوع أو الغرض الذي قبلت فيه .

غير أن هناك قاعدة ذهنية يحسن أن تذكرها عندما نبحث عن مقومات الوحدة في شعر امرئ القيس (وفي الشعر التقليدي بصفة عامة) ؛ قاعدة قررها أرسطو منذ القدم ، هي أن الوحدة ذات أشكال ومغان متعددة . ولقد أصبح في مقفورتنا اليوم ، في ضوء الثورات الفنية والتقنية ، أن نقدر هذه الفكرة الأرسطية حق قدرها ؛ لأننا صرنا نواجه أشكالاً غير مالوفة من الوحدة . لقد أصبح في إمكاننا مثلاً أن نرى ألواناً من الوحدة تقوم على تعارض العناصر أو تجاوزها أو تراكبها .

فإذا كانت القصيدة تخلو مثلاً عما يسمى بالوحدة العضوية فإن هذا لا يعني بالضرورة أنها تخلو من الوحدة على الإطلاق . تلك أن فكرة الوحدة العضوية ترجع أصلاً إلى مجال بعينه هو مجال الكائنات الحية (أو العضوية) . وهي في هذا المجال تعني أن الكائن (النموذجي) يتطور على نمط كونه في الأعضاء مع خضوع هذا التنوع لوحدة الكائن بوصفه كلاً . فإذا نقل هذا المفهوم إلى مجال الشعر استخدم على سبيل التشبيه والتقريب ، وفقد قدرته الأصلية على التصنيف الحاسم والتقييم . صحيح أن من الممكن أن نميز أو نؤلف من القصائد ما يقترب إلى حد بعيد من الوحدة العضوية بمعناها الأصل ، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن هذه القصائد تمثل أغلبية القصائد الموجودة أو الممكنة ؛ أو أنها أقربها إلى ما هو نموذجي من الوجهة الشعرية ، أو أنها أكثرها فعالية أو أجودها . ولقد رأينا أن قصيدة كالمعلقة ، تتكون من مجموعة من المقاطع التي تتقلب بين أحوال وجدانية شتى . فلنقل إذن إن هذه القصيدة (وكثيراً غيرها من قصائد الشعر التقليدي) لا تتوافر فيها شروط الوحدة العضوية (بمعناها الصارم) ، إلا أنها تتمتع بوحدة مناسبة لها ، وافية بأغراضها . ذلك أن عيب الوحدة فيها لا يقع على القصيدة ككل ، بل يقع على المقاطع التي تتمتع - كما سرى فيما يل - بتماسك داخل ، وتترابط بعلاقات تختلف من حيث نوعها ومدى إحكامها .

فباي معنى يمكننا أن ننسب الوحدة إلى مقاطع القصيدة ؟ وما طبيعة التماسك الذي تتطوى عليه ؟ قد يقال إن المقاطع في قصيدة كالمعلقة تشكل وحدات لأن كلا منها يتناول موضوعاً (واحداً) ، كالكلاء على الأطلال ، أو مناجاة المرأة المحبوبة ، أو وصف الخواد . وهذا صحيح ، لكنه لا يكفي تفسيراً للوحدة .

المقاطع في قصائد امرئ القيس . ففى رأي أن هذه المقاطع تتضمن من العلاقات الداخلية ما يتجاوز الوحدة الموضوعية المجردة ، علاقات تحس بناء المقاطع أو مسبقها . ولقد حاولت أن أوحى بهذا التماسك فوصفت الوحدات الأساسية في المعلقة بأنها (مقاطع) لو مشاهد . ومعنى هذا أن وحدة البناء في حالة المقاطع ينبغي أن تلتصق في تلك العوامل التي تجعل من كل منها مشهداً (واحداً) . لكن ينبغي أن أضيف أن وصف مقاطع القصيدة بأنها مشاهد ليس إلا من قبيل التبسيط ؛ فحقيقة الأمر أن بعض المقاطع لا ينطوي على مشاهد بالمعنى الدقيق للكلمة ، وأنها قد تتضمن - بالأحرى - صوراً أو قصصاً . ويترتب على ذلك أن وحدة البناء في حالة المقاطع ليست بالضرورة ذات طبيعة واحدة ، وأنها - بالأحرى - ذات أشكال متعددة ؛ فلقد ينبغي أن تلتصق أحياناً في وحدة الصورة التي يتضمنها المقطع (إذا كان يتضمن صورة) ، أو وحدة القصة التي رويت فيه (إذا كان يتضمن قصة) .

إن التماس وحدة القصيدة في مقاطعها ليس بالفكرة الجديدة . فللدكتور نوري حمودي القيس - على سبيل المثال - نظرية مؤداها أن القصيدة الجاهلية تتكون من وحدات أساسية أسمها « الواحاً » أو « لوحات » (كلوحة الطلل ، أو لوحة الناقة ، أو لوحة الصيد)^(٣٧) . ولا يتسع هذا البحث لإيفاء هذه النظرية حقها من الدراسة والتقييم ، ويكفي أن نشير إلى ما تمتاز به وما يعيبها بصفة أساسية . فالميزة الرئيسية في هذه النظرية هي ما تضمنته من تأكيد واضح لوحدة البناء . ذلك أن الدكتور القيس قد حاول أن يفسر وحدة الموضوع كما تتجلى في القصيدة الجاهلية (لا كما نفهمها في الوقت الحاضر) ، فرأى أن هذه الوحدة لا تتركز على الغرض المجرد بل على اللوحة أو اللوحات التي يرسمها الشاعر تحقيقاً لهذا الغرض . فلقد كان على الشاعر - إذا أراد أن يمدح - أن يعالج سلسلة من الموضوعات ، كالوقوف على الأطلال ، وركوب الساقة (إلى المدح) ، ومطاردة الصيد ، وأن يعالج كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق تصميم لوحة مناسبة تصف بحواصها البائية والفكرية والأسلوبية^(٣٨) . موضوعات القصيدة الجاهلية لا تنفصل إذن عما تضمنته من لوحات ، ومهمة الناقد إذن هي دراسة العوامل التي أسهمت في بناء هذه اللوحات أو تأليفها . لكن يعيب هذه النظرية أن تعميم مفهوم اللوحة على هذا النحو يوحي بأن وحدة البناء متجانسة في جميع المقاطع ، فصلاً عن أنه قد يوحي بأن المهمة الأساسية للشاعر القديم هي الوصف أو التصوير . وليس صحيحاً أن جميع مقاطع الشعر الجاهلي تشكل لوحات (إلا إذا استخدمنا مفهوم « اللوحة » بأقصى درجة من المرونة والتجاوز) . فمن هذه المقاطع ما يتضمن صوراً (بالمعنى

ضحك ، إذا انطلق وراء الوحش الأوبد قيدا فلا تستطيع الإقلاص منه ، وهو سريع في كره وفره ، حتى لا تستطيع أن تلحظ الفرق بين الحركتين لشدة هذه السرعة ، ثم هو كجلمود صخر يهوى به السيل من فوة الجبل فيسقط متحلقا ، وإن لبده لشدة حركته لتسقط عنه وتنزل كما تنزل الصخرة من منحدر شديد . وهو يهبط الجرى صبا فلا يشير غبارا كما تفعل بقية الخيل ، كما أن جوفه يملأ غليان القدر من شدته وعزمه ، وإذا ركب غير المتمرس لا يستطيع الثبات عليه . ثم هو في سرعة انطلاقه يشبه لعبة الخنوف الدوارة التي يلعب بها الصبيان ، إذ يصلونها بخيط موصل ليكون أدهى لسرعتها ، وهو فرس ضامر كالطبي ، قوي الساقين كالنعامة ، يجري وكأنه الذئب ، ويقفز وكأنه الثعلب . وإذا نظرت إليه خيل إليك للمعانة وبريقه أنك تنظر إلى مدرك هروس أو صراة حنظل^(٤١) .

أقول إن هذا الطابع الحركي ذاته كفيل بأن يجعلنا نشكك في قول الناقد إن امرؤ القيس لم يصور جواده إلا مجموعة من الأجزاء والعضلات . وإذا تأملنا هذه الأبيات وما حشده الشاعر فيها من صور وتشبيهات في ضوء تلك الحركة الطاغية ، بدانا ندرك أن مشهد الجواد لا يخلو من بعض مقومات الوحدة ، وأن الوحدة في هذه الحالة ينبغي أن تلتبس في عنصر الحركة . لكن هذه الوحدة الحركية تبيح أو تقتضي شيئا من القوضى ، وترتكز على حشد العناصر وتراكبها . لقد أراد امرؤ القيس أن يصور جواده وهو يملأ المكان كله بحركته ، ويحتاج كل شيء ويعصف بكل شيء . ومن ثم كان هناك اضطراب وهزيم محتدم ، وأجسام تهمي وتطير ، ولعان وميض . ومن ثم كان الجواد بتشكيل أشكال مختلفة ، فهو تارة صخرة ، وتارة ذئب ، وتارة نعامة ، الخ .

لم يحاول الشاعر أن يصور مشهدا يسوده الترتيب ، وتكامل فيه العناصر ، وإنما أراد للمتلقى أن يرى في حركة الجواد ما يشبه العاصفة أو الدوامة تتفجر وتتدفق وتكتسح كل شيء في طريقها .

وإننا لتبين كيف حاول الشاعر أن يؤثر على المتلقى بحيث يرى في ذلك الخليط المتراكم وحدة الحركة العاصفة من عبثه بالتسلسل المكاني والزمني ومن تصوره لعدو الجواد . والجواد - فيما يقول امرؤ القيس - مكر مفر مقبل مدبر معا . و«معا» في هذا السياق لا تعني - كما رأى بعض الشراح - أن الحصان يستطيع أو يحسن الكر والفر والإقبال والإدبار^(٤٢) ، وإنما تعني أن الحصان يكر ويفر ويقل ويدبر في نفس الوقت ، أو أنه سريع بحيث ترى حركته خالية من التعاقب ، وبحيث يبدو كأنه يملأ بعنوه المكان كله ، وفي جميع اتجاهاته . ومن هنا كان «قيدا للأوبد» ، فهو لا يلاحق الحيوانات حتى يلحقها ، وإنما يأخذ

الدقيق للكلمة ، والوحدة في هذه الحالة ينبغي أن تلتبس في تكوين الصورة ، ومنها ما يتضمن قصة ، والوحدة في هذه الحالة ينبغي أن تلتبس في تسلسل القصة أو تطورها ، ومنها ما لا يتضمن صورا ولا قصصا ، والوحدة عندئذ ينبغي أن تلتبس في مبدأ تنظيمي من نوع أو آخر . فإذا قررنا أن نستخدم مفهوم « اللوحة » وصفا لمقاطع القصيدة ، فإنه ينبغي أن تكون على استعداد دائم لإعادة تعريفه وفقا لمقتضى الحال ، بل إننا نحسن صنعا في بعض الأحيان إذا نحن تحررنا إلى حد ما من سيطرة المفاهيم الوصفية والتصويرية . فسوف نرى فيما يلي أن بعض المقاطع الوصفية تستمد وحدتها من تأليف عناصرها ، لا في إطار صورة محددة بل في سبيل الإيحاء بجو معين ، أو حالة وجدانية ما ، أو إحداث أثر نفسي أو حسي ما ، وأن بعض المقاطع التي تستخدم لغة الوصف هي في الواقع قصصية الوظيفة . وسوف نتبين بصفة عامة أن إدراك عناصر الوحدة في غزل امرؤ القيس يقتضي تأكيد عنصر الحركة والتطور ، وأن مقاطع هذا الغزل تشكل في التحليل النهائي أطوارا في خط قصص متصل .



لا بد للناقد الذي يريد أن يتبين مقومات الوحدة في شعر امرؤ القيس أن يتحل بدرجة عالية من المرونة ، وأن يرهف أدواته النقدية بحيث يستطيع أن يواجه بها كل حالة على حدة لكي يكتشف بقدر الإمكان عوامل التنظيم فيها - ذلك أنه ليست هناك صيغة واحدة لتحقيق وحدة البناء . قد يحدث في حالة مقطع ما أن يكون النسيج غير محكم ، لكن هذا لا يعني سوءا في الصنعة أو تراخيا في تحقيق الهدف المرجو . فالضرورة الفنية قد تقتضي أحيانا شيئا من الإهمال في تصميم الصورة أو قدرا من العبث ببعض عناصرها . وللتدليل على هذه المكرة يمكننا أن ننظر في مشهد الجواد كما يرد في المعلقة . وقد تعددت اختيار هذا المقطع لأن أحد النقاد قد وجد فيه دليلا على أن صور امرؤ القيس تخلو من الوحدة^(٤٣) . فالجواد كما صوره امرؤ القيس ليس في رأي الناقد سوى مجموعة من الأجزاء والعضلات التي تدل على قوته وأصلته ، ولا تتم عن نظرة امرؤ القيس الكلية له . والشاعر فيما يقول قد اهتم بعرض جزئيات الصورة دون النظر إليها نظرة كلية^(٤٤) . ومثل هذا الرأي لابد أن يكون مثارا للشك ما إن نلصق إلى عنصر الحركة ، فامرؤ القيس قد صور حصانه وهو في حالة من الحركة العاصفة ، ولم يصف أجزائه وعضلاته إلا من خلال خواصها وإمكاناتها الحركية . ولقد تبه الناقد نفسه إلى هذا الطابع الحركي في شرحه للأبيات (وإن أخفله في تقييمه للمقطع ككل) :

ولقد صور امرؤ القيس قرسه في كل ما يمتز به ، فهو فرس

الوحدانية

عليها كل منفذ ، وسد عليها كل طريق ، وبداهما من كل اتجاه . يقول امرؤ القيس إن جواده يتحرك كأنه الصحرة التي حطها السيل من عل . لكنه لا يتوقف عند هذا الحد ، إنه يريد كذلك أن يوحي بأن حصانه يتحرك كأنه هو السيل . من هنا كان الجواد - فيما يقول - «مستحاً» أي يصب الجحري صبا ، «درياً» أي يدر العنق ، إنه يريد أن يصفى على عتق الجواد طابع السيولة المتدفقة الكلاسيكية ، كأنه حركة الدوامة . ولو أن مرأ القيس كان معاصراً لنا لكان يوصفه أن يستعين بصورة لمروحة الكهربائية إذ تدور بسرعة شديدة فلا نرى في أي اتجاه تدور (أمع عقرب الساعة أم ضده) ، ولا نرى أجزاءها الدوارة بما هي أجسام جامدة عمدة للعالم ، وإنما نراها وقد صاغت معالمها ، وسالت في خضم الحركة الشاغلة . بيد أن مرأ القيس لم تعوزه الصورة المناسبة ؛ فقد شبه جواده بحذروف الوليد ، لأن الحصنة في هذه اللعبة تدور بسرعة فلا يرى المشاهد الحصنة ولا الخيط ، وإنما يرى الحركة الدوارة (دون أن يدرك في أي اتجاه تدور) .

حشد الصور والعبث بتسلسل الأحداث في المكان والزمان ليس إذن دليلاً على انعدام الوحدة . فالوحدة التي أراد الشاعر أن يوحى بها - وحدة العاصفة أو السيل أو الدوامة - تقتضي ذلك الحشد وذلك العبث . وإذا نحن لمسكنا بمفهوم جامد للوحدة ، ورفضنا أن نتعاون مع الشاعر في جهته الخيالية سوتنا طائراً عند كل جزئية ، في حين يريد لنا أن نسبح في تياره وتتابع إيقاعه السريع ، بدأ لنا مشهد الجواد مجموعة من العناصر والتشبيهات المتفرقة .

ومفهوم وحدة البناء لا يفتي من البحث في كل حالة على حدة ؛ لأن هذا النوع من الوحدة يمكن أن يتحقق في أشكال عدة ويحيل فيه شتى (من بينها حشد العناصر ، وتراكم الصور ، والعبث بالترتيب الطبيعي أو المنطقي للأشياء) . وليس في هذا المحال قيد نظري مطلق هل حرية الشاعر وقدرته على الإبداع ، وقدرته على خلق النظام من الفوضى ، وإبتكار أشكال جديدة من التأليف . لننظر على سبيل المثال في مقطع غزلي من رائية امرئ القيس التي مطلعها :

أحار بن عمرو كئاني خسر
وسعدو على المرء ما يأتخر

فلسوف تقتضي المرونة في هذه الحالة أن تتابع حركة الشاعر في نطاق يجاوز حدود للمقطع المعنى مباشرة ، لكي تدرك بعض مقومات الوحدة فيه . يقول امرؤ القيس :

وإذ هي غمشى كغمشى النزيه
فبصرعه بالكشيب البهر

بصرعه رؤدة رحصة
كخروجية البانة المنفطر
فتور القيام ، قطيع الكلا
م ، تفر عن ذي غروب خصر
كان للدم وصبو الفلم
ودبح الخزامى ونشر القطر
يعمل به برد أنيابها
إذا طرب الطائر المستحصر
فبت أكابد ليل التبا
م والقلب من خشية مقشعر
فلما دنوت تسدينها
فشوبا نسيت ولوبا أجبر
ولم يبرنا كاليه كاشح
ولم يفض منا لدى البيت سر
وقد رابى قولها يا هنا
و يحبك ألحقت شرا بشر

من الصعب لأول وهلة أن تتابع تفكير الشاعر في هذا المقطع . فهو يبدأ بوصف «هر» والإشادة بجمالها ، حتى إذا كانت الأبيات الأربعة الأخيرة انتقل فجأة إلى السرد ، لروى كيف كابد في صاحبه أطول ليالي الشتاء (ليل النمام) ، وكيف دنا منها فتالها (أو تسداها أي اعتلاها) . ومن الواضح أن أصحاب نظرية المواقف الغزلية الثلاث لن يجدوا صعوبة في تحليل هذا المقطع ، فيدرجون جزءاً منه في باب الغزل الوصفي ، في حين يلقون الجزء الآخر في سلة الغزل الإباحي ، وبذلك تسهي المشكلة . لكن المشكلة لا يمكن أن تحل على هذا النحو إذا لاحظنا ما يقوله الشاعر . إنه يقول : «وإذ هي غمشى . . .» و «فبت أكابد . . .» و «فلما دنوت . . .» .

هناك إذن قصة يرويها الشاعر من بداية المقطع حتى آخره ، وعلينا أن نستشف تطوراتها . وصحيح أننا لا نستطيع أن ندين ما وقع بالتفصيل ، أو نحدد تتابع الأحداث بدقة ، لأن الشاعر أثر أن يروي قصته بإيجاز شديد ، وأن يستخدم الحذف والكناية والتأخير والتقديم . لكننا نستطيع أن نستخلص الخطوط العريضة للقصة . فالشاعر يتحدث عن ليلة من ليالي الشتاء قضاها ساهراً يكابد طول الليل ويعانى من قشعريرة القلب أو الخوف . (هل طال به الليل في انتظار موعدها ؟ وما سبب خوفه ؟ هل كان مقشعر القلب خشية أهلها - كما يقول بعض الشراح ؟^(١٣) ذلك ما لا نعرفه على وجه اليقين) . وفي تلك الليلة ذاتها كانت «هر» غمشى مشية السكران ، متناقلة متعثرة مبهورة متقطعة الأنفاس ، وكانت رخصة ناعمة ملساء ، تنفجر بالشباب والأثونة الخ . (ولمنا ندري أهكذا تخيلها وهي و

مقومات الوحدة في غزل امرئ القيس ينبغي إذن أن تلتصق أساساً في مقاطع القصيدة لا في القصيدة بوصفها كلاً ، والقصيدة تتكون من وحدات أساسية ليست هي الأبيات ، ولكنها المقاطع . وفي إطار المقاطع يوجد ضرب من التماسك الداخلي أو الوحدة البنائية . إلا أن وحدة المقاطع لا يمكن أن تعرف تعريفاً نظرياً شاملاً ، لأنها تتحقق في أشكال عدة ، ولا مناص للنقاد من أن يطوع مفاهيمه ويخفف أدواته النقدية لكي يتابع هذا التنوع . فلقد رأينا في حالة المقطع الذي اقتطفناه من الرائية أن الصورة التي رسمها الشاعر لصاحبه ليس الهدف منها هو التصوير أو الوصف بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما هو رواية مرحلة معينة من قصته ، وأن وحدة تلك الصورة مستمدة من وظيفتها (القصصية) في نطاق تلك القصيدة .

إذا صح أن مجموعة من الأبيات الوصفية تؤدي في الواقع وظيفة قصصية ، وأنها جزء جوهري من قصة ، كان ذلك إيذاناً لنا بانهيار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة . ذلك أن النتيجة التي توصلنا إليها تعني أن ما يسمى بالغزل الوصفي والغزل القصصي المياحني يتشابكان في إطار مقطع واحد ، ويساهمان في بناء (قصص) واحد . يضاف إلى ذلك أن هذه النتيجة لا تركز على دراسة مثال واحد ، فالواقع أن مقاطع الغزل الوصفي لدى امرئ القيس تشكل في جميع الحالات أجزاء من قصص عاطفية ، وهي في جميع الحالات ذات وظيفة قصصية . وقد حاولنا فيما تقدم أن ندلل على هذه النقطة بمثالين من المعلقات واللامية ، إلا أننا اعتمدنا حينذاك على ما يبدو للموهلة الأولى ، وينبغي الآن أن نتناول هذين المثالين بمزيد من التحليل ، وأن نحدد بمزيد من الوضوح ما يؤديه الغزل الوصفي من وظيفة قصصية . وإنه لمن حسن الحظ أن الشاعر في هذين المثالين اللذين اقتطفناهما من أهم قصيدتين له يروي قصته بتفصيل أكبر مما قد نجده في الرائية لوفى أية قصيدة أخرى ، ويتيح لنا - من ثم - أن نبين بناء القصة العاطفية لديه على نحو أوضح .

بدأ الشاعر قصته في المعلقات بذكر المعقبات التي كان عليه أن يتخطاها قبل أن يصل إلى صاحبه : (الأبيات من ١ إلى ٣) . ولم تكن المعقبات مادية فحسب ، فلقد كان عليه كذلك أن يتغلب على تمنع صاحبه : (البيتان ٤ و ٥) .

حتى إذا أقنعتها بأن تخرج في صحبته ، وجاوزا بيوت القبيلة ، وصلا إلى منخفض من الأرض أحاطت به الرمال ، كانت نقطة التحول في القصة . ونقطة التحول التي نعنيها هي تلك الالتفاتة التي حرص الشاعر على رصدها ، والتي ينبغي أن نحرص على التنبه إليها ؛ فهي تؤذن بنهاية السرد وبداية الوصف : (الأبيات من ٧ إلى ١٢) .

طريقها إلى موطنه ، أم هكذا رآها بعد أن التفتا وخرجا معا إلى الخلاء ، حتى إذا دعا منها تسداها .

فإذا سلمنا بهذا التحليل وصمما عاماً لبناء المقطع وتطور الأحداث ، كان معنى ذلك أن الأبيات الوصفية ليست سوى جزء من أجزاء القصة ، وأن الشاعر عندما يصف «هراء» إنما يروي كيف بدت في ليلة معينة وفي مرحلة معينة من مراحل المعامرة . ومعنى هذا أيضاً أننا لا يمكن أن نفهم هذه الأبيات كما أراد لها الشاعر أن تفهم إلا في سياق أوسع ، وهو سياق القصة التي وردت فيها .

ثم لننحصر تلك الأبيات ، ولنحاول أن نبين سر التآلف بين لبن «هراء» ونثور قيامها وتقطع كلامها وتعرها وانبهار أنفسها وانقرار ثغرها عن أسنان وطبة (طاب ريقها حتى كأنما سقطت بالمدام وماء الغمام ، وعطرت بالخزامى والبخور) . وما الرابطة التي جمعت بين هذه الأوصاف والعناصر الطبيعية (كالغمام وعطر الخزامى وتغريد الطائر في السحر) ؟ يرى إيليا حاوي أن هذه العناصر تتمحور حول المرأة ، وتتسجم عن طريقها في وحدة تجاوز الحس وتقرب من الحلولية والتصوف^(١١) . فامرؤ القيس فيما يقول وقد أوفى ، في حذمه المبهمة ، السياق ، إلى ذروة تلك الصوفية التي تبصر ما لا يبصر فيها بين النفس والمحيط الذي تنقلب فيه^(١٢) . بيد أن هذا التفسير لا يراعي السياق الذي ورد فيه الوصف ، وهو تلك القصة الجنسية ، ويتجاهل ما للوصف من وظيفة قصصية محددة في سياقه هذا . فالشاعر قد صور «هراء» في مرحلة معينة من مراحل القصة ، وهي المرحلة التي تسبق لحظة الفوز ولمهد لها . وقد انتار من الأوصاف ما يمرر عن هذه المرحلة ، ومن ثم بدت «هراء» بجميع أوصافها جذابة مهيبة للبلبل . وليس تألف العناصر الوصفية تعبيراً عن حقيقة وجودية مطلقة ، أو عن وعي الشاعر بوجود أصرة أساسية بين المرأة والطبيعة ، وإنما هو ناتج عن توجيه هذه العناصر وجهة واحدة للإيحاء بقرب لحظة الفوز ، وتعبير عن شعور الماشق عندئذ أن الأشياء - كل الأشياء - تحاييه وتتألم من أجل إسعاده . وإشراك العناصر الطبيعية في هذا المشهد يرجع في نهاية المطاف إلى شعور امرئ القيس بأن الطبيعة عند لحظة الرضى وعندئذ فقط تصبح مكاناً أنيساً وقوة تعمل لصالحه .

إذا صح هذا التحليل كان معناه أن للمقطع الذي يصف فيه الشاعر «هراء» يستمد وحدة بنيائه ، أو وحدة الصورة التي وردت فيه من وظيفته القصصية أو من موقعه ودوره في مقطع (قصص) أكبر . وهكذا تقتضي المرونة أحياناً أن نغد أبصارنا إلى ما وراء حدود مقطع بعينه لنكتشف مقومات وحدته الداخلية . ذلك أن ما يبدو لأول وهلة مقطعاً وصفياً (فاناً بذاته) قد يكون في حقيقة الأمر مقطعاً قصصياً أو جزءاً من قصة .

فما إن تلتفت نحوه حتى تلتصق في الليل مفاتها كأنها العرف الطيب ، وينعقد من حولها ويفضل جمالها ونظراتها وإيماءاتها عيط سحرى تبرز فيه صور مختلفة وتتناغم فيه شتى العناصر : نسيم الصبا وريا القرمفل وبيض التعلم (أو الدر أو البردى) والماء الصافي وطباء وجرة الحانيات على أطرافها . فكان العائتها تلك فعلت فعل السحرى الطبيعة ، فاستجابت جلدأ وحيوانأ ، وتكشفت من يدبغ أمرها ، وهيات للعاشق جواً من السعادة الباذخة الغامرة . لكن أين بقية القصة ؟ وماذا حدث على وجه التحديد بعد أن وصل العاشقان إلى ذلك المنخفض من الأرض ؟

الشاعر يستطرد في وصف مفصل لصاحبه : (الآيات من ١٣ إلى ١٩) . ترى هل نسي الشاعر قصة القصة ، واتصرف في اللحظة الخامسة من الغزل للآجن إلى الغزل الوصفى ؟ ذلك ما يبدو للنظرة العجل ، لكن حقيقة الأمر هي أن امرأ القيس قد أتم القصة بطريقته الخاصة . فقد قرر في لحظة معينة أن يستعير عن السرد بالوصف ، وأن يروي بقية القصة بالوصف ذاته . ففى ذلك الموضع من الأرض الذى أحاطت به الرمال لحق للعاشق ما يريد . وقد أخبرنا الشاعر بذلك من طريق الكناية عندما أخذ يشيد بمفاتن المرأة للحبيرة وما كان أجمالها وتناغم العناصر الطبيعية من حوله إلا ومزجها أصاب من توفيق ، وما أتبع له من سعادة . وليس أدل على أن الشاعر أراد للوصف أن يتحمل عبء الرواية في مرحلة من مراحل القصة من أنه قد اختتم قصته بالآيات : من ٢٠ إلى ٢٢ ، وهى آيات تبدو كأنها نتيجة مستخلصة ، وكأن ما سبقها من سرد ووصف هو فى مجموعه مقدمات فيها يشبه البرهان . فكانه يريد أن يقول إن صاحبه وقد انتهى إلى ذلك المنخفض من الأرض ، قد فنته وأسرته ، وأن أحدا مهما كانت رجاحة عقله (مهما كان وحليها) لا يمكن أن يراها فى امتدادها وتعلم طولها وروعة شبابها ، دون أن يدم بها ، فما باله هو - امرؤ القيس - وقد أفنى شبابه فى صبايات الصبا ، وبأن ما بال من عطايا وراه تلك التلال ؟

فى اللحظة الخامسة يتقل الشاعر من السرد بصيغة الماضى إلى الوصف بصيغة المضارع ، ويمدد مفاتن محبته . وبذلك يؤدى الوصف وظيفته الفنية فى هذا السياق القصصى على نحو فعال . فلقد استطاع الشاعر بهذه الطريقة أن يحمى ذلك الموقف الحاسم ، وأن يعرضه على المتلقى إبان حدوثه . وهو وإن كان قد اختار ألا يروى ما حدث صراحة ، قد تمكن بهذه الكناية ذاتها من أن يوحى بعظم ما حدث وروعة . وما كان استطراده فى الوصف وتعداد المفاتن إلا تأكيداً لعظم ما أعطى .

ولو أننا انتزعنا الغزل الوصفى من سياقه القصصى ، ونظرنا

إليه مجرداً من وظيفته القصصية ، لتحول بين أيدينا إلى مجموعة من الآيات التى لا تصلح لشيء إلا أن تقدم إلى تلاميذ المدارس بوصفها نماذج للتشبيه . فمن الواضح أن الأوصاف التى يعلدها امرؤ القيس لا تؤلف صورة متكاملة ، إلا أنها فى إطارها القصصى تكتسب نوعاً من الرحلة ناجماً عن أنها قد وجهت جميعاً إلى تحقيق غاية واحدة . فهى فى هذا الإطار لا ترمى إلى تكوين صورة للمرأة المحبوبة بقدر ما ترمى إلى الإيحاء بموقف معين ، والتعبير عن شعور معين ؛ موقف الشاعر فى مرحلة الغمز ، وشعوره وقد وجد الحسن والمحبة أخيراً فى تناول يده ، فمضى بقلب بصره فيما أتبع له من نعم دون منطلق إلا منطلق الانبهار والنشوة ، شأنه فى ذلك شأن مكتشف الكثر ، لا يستطيع لأول وهلة أن يكون فكرة كاملة عنه ، لتوزع بصره بين فرائده . وامرؤ القيس يفيض فى استعراض مفاتن صاحبه لأنه وقد استعاد ذلك الموقف ، يريد أن يحيا لحظة الغمز مرة أخرى ، ويحلى أمدتها ، وينشيط بها .

فإذا انتقلنا إلى اللامية وجدناه يروى قصة مشابهة وإن لم يتقيد فى هذه الحالة بالترتيب الزمنى للأحداث ، وإنما يبدأ القصة من نهايتها ، أى من مرحلة الغمز : (الآيات من ٣ إلى ١٠) . ثم يعود بذكرته إلى بداية المغامرة ، فيصف ما واجه فى سبيل الغمز من عقبات ، وما أبدته صاحبه من تمنع : (الآيات من ١١ إلى ١٤) . وهو حريص بعد ذكر الرحلة الليلية ومواجهة التوبيخ والتمنع على أن يسجل نقطة التحول فى المغامرة : (البيتان ١٧ و ١٨) .

ورواية الأحداث على هذا النحو لا ينبغي أن تحجب عنا البناء الأساسى للقصة ، فهو لا يختلف عن بناء القصة فى المعلقة . هناك أولاً ما واجه العاشق من عقبات ومقاومة ؛ ثم تأين نقطة التحول ، ومن ثم تتجه القصة نحو غايتها المنشودة . فإذا كانت خاتمة القصة أو مرحلة الغمز - وهو ما بدأ به الشاعر فى اللامية - حل الوصف محل السرد ، وهى الشاعر عن الأحداث بالكناية . ومن ثم كانت صفات مثل لطف الحصر (الطبيعة على الحصر) وطيب الرائحة (غير متغال) . بل إن الشاعر فى أقصى درجات صراحته - عندما يقول مثلاً ويضئ العراش وجهها لضجيعها - يتمسك بلغة الوصف والتقدير ، ويحمل عباراته الوصفية مهمة رواية الأحداث . والشاعر هنا لا يورد الأوصاف كيفما اتفق ، وإنما يتحير منها ما يوحى بالتألف والتناغم . فصاحبه رقيقة كأنها النقش فى صورة (خط مثال) ، وهى تشع كالصباح ، والحل على صدرها تتوقد كالجمهر الذى تعده المصطل بأفضل الوقود وحابه الرياح . فإذا تساءلنا عن سر هذا التألف لم نجد فى الأمر سراً سوى العناية القصصية التى سخرت الأوصاف لخدمتها . ذلك أن هذه الأوصاف توحى فى مجموعها

بما أتبع للعاشق من توفيق وسعادة ، وتؤلف جوا أثريا مليشا
بالدفء والنور والأنس

تلك إذن طريقة من طرق امرئ القيس في رواية معامراته ؛
وهي اللحظة التي يشتد فيها تشوق المتلقي إلى معرفة ما حدث ،
يعمد الشاعر إلى تعداد معائن صاحبه ، والتغنى بجمالها ورفقتها
وسورها . وهو في هذه اللحظة لا يستخدم الوصف عنصرا
مساعدا في الفن القصصي لرسم معالم الشخصيات أو لإحاطة
الأحداث بجو من الإيجازات ، بل يستخدمه أسلوبا رئيسيا في
الرواية ، ليخبر المتلقي بالكثافة عما حدث . والواقع أن هذه
الوظيفة القصصية الأساسية للغزل الوصفي تتجلى في المعلقة وفي
اللامية على نحو أدق وأوضح مما يحدث في الرائية . فالوصف في
هذه القصيدة الأخيرة قد استخدم للإيجاز بمرحلة التهيؤ للبدل ،
في حين أنه استخدم في القصيدتين الأخريين لرواية حادثة
محددة ، هي حادثة الفوز ذاتها

عندما نقرأ الغزل الوصفي لدى امرئ القيس بوصفه جزءا
من قصص معامراته ، ندرك أن تغنى الشاعر بجمال جبيته ،
وبما تبثه من دماء ونور ، وبما تتسم به من رقة وحنان ليس
محاولة لرسم صورة مجردة للمرأة أو لتمجيد الجمال الأنثوي في
أكمل صوره ، وإنما هو تعبير عن بعض الجوانب النفسية في
لحظة حية . وهي لحظة جنسية ، لولا أننا ندرك الآن أن جنبه
امرئ القيس أو مجرته ظاهرة معقدة .

كيف يمكننا أن نصف هذه الظاهرة المعقدة ؟ وما المرامي
البعيدة لقصص امرئ القيس (إذا لم يكن مجهولها البادئ أهم ما
فيها) ؟ من الملاحظ أن هذه القصص تخضع لصيغة أساسية
مشتركة ؛ فهي أساساً محاولة للفوز بالمرأة ، برغم العقبات التي
تحيط بها . فالعاشق في مثل هذه القصة لا يصل إلى صاحبه دون
أن يغالِبَ عقبات من نوع أو آخر ؛ فإذا وصل إليها افتتح له ذلك
المحيط السحري الذي يسوده التألف ، وشيخ في الدفء
والنور . وإذا كان هذا هو لب القصة ، فإنها - فيما يبدو - معركة
يخوضها الشاعر على صعيد الخيال ليتمكن في نهاية المطاف من أن
يتحرر من غرته . الشاعر في هذه المعركة يتغلب على العقبات
لهزمز بالمرأة ، ويستغرق في المتعة . لكن المتعة في هذا السياق
ليست هدفا حسيًا خالصاً ؛ فلقد رأينا فيما تقدم ما للهو والمتعة
من أهمية خاصة في حياة امرئ القيس . فهو قد نشد فيها ما
يعرّضه عما فقد في حياته الأسرية المتصدعة . وهو لم يستطع أن
يستقر في حياة المتعة لأن أباه (الذي ضيعه صغيراً) حمله عبده
الثار به وبناء ملكه المنهار ، وأرسله يضرب في الأفاق مثقلاً بمهمة
غريبة على نفسه . فليقل إذن إن الشاعر في قصصه الغزلية يحقق
ماعتجز عن تحقيقه على أرض الواقع ؛ فهو في هذه القصص
يتغلب على كل ما يحول دونه وحياة المتعة ، ويتخلص من

مسئوليته وأعبائه ، ويحقق نفسه . أولئك بلعة التحليل الدقيق
إن امرأ القيس يواجه في تلك العقبات مبدأ الواقع أو عصر
الرقب : يواجه صميمه وشعوره بالمسؤولية ، ويستحضر شبح
أبيه ليطرده ، وبذلك يتاح له أن ينعم بالاستقرار والانس .

لنا ننكر أن مواجهة العقبات في الطريق إلى امرأة بوصفها
صيغة فنية تعكس أوضاعاً اجتماعية ، كانت سائدة في عصر
امرئ القيس . وليس من المستبعد أن يكون هذه الصيغة أصول
في التقاليد الشعرية أو الفنية التي ورثها الشاعر . بيد أن هذه
الاعتبارات لا تكفي لتفسير قصص امرئ القيس ؛ ولن يكون
تفسيرنا وإعيا دون أن نراعي ما لتلك الصيغة من دلالات خاصة
في تجربته . لقد كانت مواجهة العقبات في مجال الحب جزءاً من
طريقته في الحياة . لأنه كان يجبا على هامش الحياة الاجتماعية ،
وكان يطلب النساء (على الأقل النساء اللواتي يثرن خياله) من
موضع يقع خارج نطاق المجتمع ، وكان باعتزافه يسطو على نساء
الأخريين ، وحتى إذا افترضنا أن قصص امرئ القيس كانت
من نسج خياله ، فلا أقل من أن نسلم بأن ما تخيله جاء متفقاً تماماً
مع طريقته في الحياة ، وبأنه كان - إلى هذا الحد - صادقاً مع
كسبه ، معبرا عن حاله . غير أن النقطة الحاسمة في هذا المجال
هي أن دراسة ما قاله الشاعر (بصرف النظر عما حدث وما لم
يحدث في الواقع) تبين أن المتعة في نظره لا يمكن أن تتحقق دون
تفويضها ، وأنها عندما تتحقق تفترق بزوال الوحشة وسيادة التألف
والرضى عن النفس وعن العالم .

العقبات في غزل امرئ القيس ليست مجرد إطار خارجي
للقصيدة . فهي لا تقتصر على تلك الموانع التي تقف على هامش
الأحداث (كالكليل والحراس وأهل الحى والسمار الوحشة
والعادلين والناصحين) ، وإنما تتغلغل في صميم الأحداث ،
وتتأرجح العاشق في موقف الحب ذاته . فالشاعر لم ينس في قصة
«هر» - على إيجازها وبرغم انتصاره الكامل فيها - أن يشير إلى
(عقاب) الرقيب :

فلما دنوت تسديتها
فتوباً نسيت وشوياً أجز
ولم يرنا كالي كاشح
ولم يمش منا لدى البيت سر
وهو في إحدى قصص المعلقة يجعل طفل المرأة الرضيع ماسماً له
فيها :

فمثلك حبل قد طرفت ومرضع
فألهيتها عن ذي غمام مميل
إذا ما بكى من خلفها انحرفت له
بشق وشق عندي لم يحول

ولقد رأينا في القصة التي اقتطفناها من اللامية كيف يواجه العاشق زوج العشيقة في جو مشحون بالغضب والعنف . وإذا كان الشاعر قد صور الزوج منزويا في ركنه المظلم ، محتقاً بغيرته وشعره بالمعجز ، فإن صورة العاشق (العالم) بدورها لا تنم عن الطمأنينة أو الثقة . فهو يهب لرغبة عارمة في سحق غريمه ، وهو لا يستطيع أن ينام إلا مضاجعا سيفه وسهامه (ومسونة زرق كأياب أعوال) ، وهو يكاد يكون هاذيا في الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤ .

هناك إذن معركة حيوية يخوضها الشاعر في مجال المتعة ذاته . فإذا قيل في تفسير هذه الظاهرة إن امرأ القيس يمتن في ذكر ما واجه من عقبات ليكون انتصاره في النهاية أكبر وأدهى إلى العفر والتباهي ، كان الرد على ذلك أن نعمة النخري في غزل امرئ القيس واضحة ، لكنها ليست النعمة الغالبة . فتأهيه (في اللامية بصيغة خاصة) يشي بقلقه ، وانتصاره في النهاية لا يؤدي إلى حالة من الرهو ، وإنما يؤدي إلى التمتع بالجمال والسعادة والاستسلام لنشوة .

لا يكاد العاشق يفوز بصاحبه حتى يسلم لها القيد المبرقش في عيطة السحري . فهو في قصة «هر» لا يكاد ويتداها حتى تذهب بفؤاده وتنسبه ثيابه :

فلما دنوت تسليعها
لثوبا نسيت وثوبا آخر^(٤٧)

وهو في اللامية يروى صاحبه ليصبح هو الممشوق :

وصرنا إلى الخسنى ورق كلامنا
ورضت فذلت صعبة أى إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح بعليها

عليه الفتيان ملى الظن والبال
ذلك أن المرأة في حالة الرضى تتحول إلى كائن رائع ، وتصبح قوة بلوذية العاشق فتحتويه وترفع عنه شعوره بالثولية . فمن الصور التي ما تزل تتردد على نحو أو آخر في غزل امرئ القيس ، صورة المرأة كشجرة مورقة جنة :

فقلت لها سهرى وأرعى زمامه
ولا تبعدينى من جنك الممل
(الملقة)

ومرع يغشى الثمن أسود فاحم
أثيث كقنو السخلة المتمشكل
(الملقة)

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت
مصررت بغضن ذى شماریح ميسال
(اللاب)

شجرة يشدها إليه فتميل وتغمره بمصابها : فهو منها في نهاية الأمر في موقف للتلقى ، بل إنها لترده أحيانا إلى موقف الطفل . فهي في القصة التي اقتطفناها من المعلقة ذات نظرة تشبه نظرة البقرة الأم :

نصد وتبدي عن أسيل وتنقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل

وهو يتقاسم حبها مع طفلها الباكي في قصة أخرى من القصيدة نفسها ، ويشبه جسمها (أو عجزها) في اللامية بالكتيب الذي يلعب عليه طفلان فيكتسبان بتحسسه لليونته وسهولته

كحقف النقا بمشى الوليدان فوقه
بما احتسبا من لين من وتسها

العقبات التي يواجهها الشاعر على صعيد الخيال ليست إذن إطارا خارجيا للمغامرة ، وليست مجرد حيلة لإبراز قدرته . فهي تتغلغل في صميم الأحداث ، وتلح عليه ، وتهندد سعادته ، وتثير قلقه وحلقه . إنها تمثل ضغط الواقع عليه . وهو إذ يتعلب عليها لا يعنيه أن يفخر بقلبه ، بقدر ما يعنيه أن يتغنى بذكر المحيط السحري الذي تفتح له المرأة ، وباستسلامه للسعادة الجارقة . وهو في هذا الوضع يتحرر من غربته ، ففيه يعطى كل نعم الحب ، وتتضافر الأشياء على إبعاده ، ويرتفع عنه الشعور بالثولية .

وامرؤ القيس لم ينس في قصصه أن يصور نفسه في موضع الغريب الذي يجد في صاحبه أمانا من غربته . فهو في بداية القصة ذلك العاشق الذي يتلذذ في جنح الظلام بحشية القتل ، هفانا إلى لقاء حبيبته ، حتى ليتوهم أنه يرى نيرانا ، مستأسا بالنجوم :

تسورتها من أفرعات وأملها
يشرب أدنى نارها نظر عدل
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصاييح رهبان تشب لفضال
فإذا انتهى إليها وجد عندها نورا وأنسا :

بضوء الفرائش وجهها لصبيحها
كمصباح زيت في قناديل ذبال
كأن على لباتها جمر مصطل
أصلب غصن جزلا وكف بأجدال
وهبت له ريح بمختلف أنصوى
صبا وشمال في منازل قمال
أو كما يقول في المعلقة :

ثم انتقل إلى وصف حزنه بإزاء الديار الدارسة . هاهنا إذن تعبير موجز غاية الإيجاز عما هو جوهرى وفقا لتقاليد الغزل الطللى غير أن الشاعر في البيت الثالث - إذ يصف حاله وقد جلس مظلا رأسه ، مطلقا لدموعه العنان - يعبر تعبيراً رائعاً عن حزنه الساحق ، ويفجر ما يشبه الطاقة المكتومة . فإذا أضفنا إلى ذلك تلك الموسيقى التي تمثلت في قافية التاء المجرورة بعد الألف المدودة ، والتي تعبر خير تعبير عن الزفريات والحسرات ، أدركنا أن التزام الشاعر في البيتين الأولين بالإيجاز الشديد ، واقتصاره على تعداد أسياه الديار ، يخفى قصة طويلة حافلة ، وشعوراً قادحاً بالفجعة ، لولا أنه ترك للمتلقى أن يتخيل ما حدث ، وأن يقدر عظم تلك الفجعة عن طريق صمته ذاته ، بل قد يبدو أن امرأ القيس إذ يعدد أسياه تلك المواضع موضعاً موضعاً ، إنما يروى بطريقة ضمنية ما حدث عند الديار ، فقد أخذ ينتقل ببصره من مكان إلى مكان ، ومضى يتصفحها ويستنطقها ويستغيث بها موضعاً موضعاً ، حتى إذا غلب اليأس انهار باكياً واستسلم للحزن الساحق .

لقد حقق الشاعر في هذه المقدمة درجة من التجريد لعله لم يحققها في أية قصيدة أخرى . فهو لم يصرح بقصته مع الديار أو مع أهلها ، بل لقد امتنع عن الإشارة - حتى الإشارة - إلى من رحل عن الديار ، وترك لغنايم (أو لعباب حبيبته إذا شئنا الدقة) ولعنته من ذكروهم (أو ذكرها) أن يحدث تأثيره . يضاف إلى ذلك أن هذه المقدمة لا يتلوها في القصيدة التي وردت بها أى غزل . ومع ذلك فإن الشاعر لا يتركتنا في شك من أنه يصدر عن تجربة خاصة ، وأن لديه قصة محددة (يريد للمتلقى أن يتخيلها وأن يقلد آثارها) . وقد نجح الشاعر في تحقيق هدفه هذا عن طريق إيجازه ذاته . لنخل - إذا شئنا الدقة - إن نجاحه يرجع إلى أننا نستطيع أن نراه يمارس عملية التجريد ، ونشعر بجهد في هذا المجال . فنحن نلاحظ في البيت الثالث (بعد مرحلة الصمت الكامل) كيف غلب على أمره ، وتفجرت القصة في سيل من الدموع . ثم نراه وهو يستغيث بصاحبه (الذى اختفى حتى هذه اللحظة) أن يعينه :

أصنى على التهمام والذكريات
يبسطن على ذى الهم معشكرات
يليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أيامها نكرات

بل إننا نبين من هذين البيتين أن القصة التي يصدر عنها امرؤ القيس ذات جلود وأبعاد تتجاوز نظرياً حدود المقطع الذي نحن بصددده ، وتخرج عن نطاق الغزل الطللى (بصفة عامة) . فالشاعر في هذين البيتين يتحدث عن همومه اليلية ، ونحن نعرف أن هذه الهموم لا ترتبط بالوقوف على الأطلال ، وأنها لا

تصير الظلام في انعشائه كأنها

منيرة عسى راهب متبتل

ولما كان نورها كالنار التي يتدى بها العائدون من السفر ، فقد صدر امرؤ القيس في رحلته الليلية إليها في وضع المسافر العائد ، وأصبحت رحلته عبر الظلام والخراس كعودة المسافر إلى منزله . وهكذا نرى ما في قصص امرؤ القيس الحاجة من تعقيد . فالشاعر في هذه القصص الجنسية يتخطى الحواجز والموانع ليتخلص من الأعباء التي شردته ، وليجد على صعيد الخيال مسكناً لم يجده في الواقع .

بقى أن نحدد موضع المقدمات الطويلة من غزل امرؤ القيس ككل . وهنا نواجه مشكلة صعبة . ففي حين يتشابه الغزل الوصفى والغزل الحاجن في قصة يروى فيها الشاعر إحدى معامراته العاطفية بما فيها من أحداث وصراع وشهوات ، يبدو الغزل الطللى مكتئباً بذاته ، مستقلاً عما عداه . فهو يمثل من القصيدة مقدمتها ، وهو يدور في إطار زمني ومكاني صارم ، غير إطار مواجهة الديار الدارسة . وهو يتسم بطابع التجريد والنمذجة ، لأن صورة المرأة فيه تبدو مجردة من سماتها الجنسية والمردية

مشكلة صعبة ، إلا أنها لا تستعصى على الحل . ففى رأينا أن امرأ القيس قد وجد في الغزل الطللى - برغم تجريده - مجالاً ملائماً لتأكيد اهتماماته الشخصية . واستطاع أن يضمن هذا الإطار بدور تجاربه ، وأن يجعله بداية حقيقية لقصصه الغزلية ، وتعبيراً عن مرحلة من مراحل تطورها . وللتدليل على هذا الرأى نبدأ بالنظر في الأبيات التالية :

عشيت ديار الحسى بالبكرات
لعلمة فبرقة المعيرات
لحول محليت منه ممنوع
إلى عاقل فالجب ذى الامرات
طلت ردائى فوق رأسى قاعدا
أصد الحصى ما تنفضى عيراق
أصنى على التهمام والذكريات
يبسطن على ذى الهم معشكرات
يليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أيامها نكرات

استطاع امرؤ القيس في هذه الأبيات أن يحقق درجة رفيعة من التجريد . فهو قد حدد مواقع الديار بين عدد من المواضع دون أن يصف معالم هذه الديار إلا بالإشارة العابرة (فالبرقة مثلاً أرض فيها حجارة ورمل ، والمعيرات هى مواضع الحمر الوحشية) .

تتعلق إلا بامرئ القيس وحده . فلقد رأيتاه يتحدث عنها في المعلقة خارج المقدمة الطللية ، كما رأيتاه في الرائية يشير إلى قلعه ومخوفه في سياق قصته مع هر .

إذا انتقلنا الآن إلى القصائد الثلاث التي اخترنا منها أمثلتنا الرئيسية (وهي المعلقة واللامية والرائية) ، وجدنا الدافع إلى تأكيد التجربة الشخصية يقوى ويتطور ويتبلور . فالشاعر في مقدمات هذه القصائد الثلاث لا يكتفى بالتلميح إلى قصة حبه بصفة عامة ، وإنما يصرح ببعض مميزاتها وتفاصيلها الدقيقة ، فضلا عن أنه يتنقل بعد المقدمة الطللية إلى روايتها بحرية كاملة .

يقول الشاعر في مقدمة المعلقة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول وحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمال
تري بصر الأرام في عرصاتها
وقيماها كأنه حبلى فقل
كان عدلة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى سالف حنظل
وقوفا بها صحبى على مطبهم
يقولون لا تمك أسى وتحمل
وان شفائى حبرة إن سفحتها
وهل عند رسم دارس من معول
كدينتك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمسل
لفاضت دموع العين من صباة
هل النحر حتى بل دمعى حمل

هناك امرأة بعينها تحتل المكانة الأولى من اهتمام الشاعر . وهو يبردها من صفاتها الفردية عندما يقول «ذكرى حبيب» (لا حية) ، وعندما يقول «كأن عدلة البين يوم تحملوا» (بصيغة الجمع) . والشاعر يصدر إذن عن تحلو بخاصة (واقعية أو خيالية) يصوغها في صورة مجردة . هير أنه لا يقوته أن يضمن هذه الصورة ذاتها ما يذكرونا بخصوصية تجاربه . فهو عندما يقول «كدينتك من أم الحويرث قبلها - وجارتها أم الرباب بمسل» ، ويتحدث عن حبيبته بضمير الغائب ، يذكرونا في الوقت نفسه بأن حبيبته هذه امرأة من لحم ودم ، وأن له معها قصة تضرب بجذورها في أرض الواقع (وهي تلك المرأة التي أحب من قبلها وأم الحويرث وجارتها «أم الرباب») ، كما يذكرونا بأننا مازلنا في

نهاية المطاف بصدد امرئ القيس ذاته (صاحب الصبوت والمعلمات) .

إذا انتهت المقدمة الطللية وجه الشاعر اهتمامه إلى تجربته الشخصية بتفاصيلها وأحداثها الحية ، وروى ما وقع له مع حبيبته تلك (الحبيبة نفسها التي يكاها في المقدمة) في قصة عرلية :

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولاسيما يوم بدارة جدجل
ويوم عفرت للمذارى مطبق
فيا عجبا من رحلها المنحمل
يظل المذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهذاب الدمقس المنفل
ويسوم دخلت الخدر خدر حنيزة
فصالت لك الويلات إسك مرجل
تقول وقد ملل الغبيط بنا معا
عفرت بعهرى يا امرأ القيس فأنزل
والحبة هنا ليست «الحبيب» الذي رحل ، أو «الأحباب» اللذين تحملوا ، وإنما هي «حنيزة» ، فتاة من بين تلكم الغنيات اللاتي عقرهن ناقته وأطعمهن من لحمها يوم «دابة جدجل» ، وهي تلك التي اقتحم هودجها - إلى آخر القصة .

وإذا لنلاحظ تطورا مماثلا في اللامية والرائية ، فهو يقول في مقدمة القصيدة الأولى (التي تقتصر عليها بغية الإيجاز) :

الأهم صباحا ليها الطل البال
وهل يعمن من كان في العصر الخال
وهل يعمن إلا سعيد غلد
قليل الغموم ما يبيت بأرجال
وهل يعمن من كان أحدث عهد
ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوال
ديار سلمى هاميات بذى خال
الح عليها كل أسحم مظل
ونحسب سلمى لا تزال ترى طلا
من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
ونحسب سلمى لا تزال كمهدد
بولدى الحزامى أو هل رس أو حال

هنا يوجه الشاعر الاهتمام إلى الديار لكي يحوله بطف إلى نفسه . فهو لا يكاد يلقى بالتحية على «ديار سلمى» ، ويدعوها بالنعيم حتى يسألها : وكيف يمكن أن تغيرت به الحال وتفرق عنه الأهل والأحباب أن ينعم بالهامة ؟ وهل يمكن لأحد أن يحظى بالنعيم إلا من حاله الجد وقلبت همومه وحلا ليله من المحاور ؟ وكيف يسعد من لم ينعم بالسعادة إلا لثلاثين شهرا منذ ثلاثة

امرى القيس ترتبط ارتباطا وثيقا ببقية غزله بحكم تجريدها ذاته . فهي ليست مجرد أبيات يصدر بها قصائده لإرضاء التقاليد على نحو شكل ، وإنما يبدو أنه وجد فيها عمالا ملائما لتحقيق ذاته ، ولعرض جانب مهم من تجربته . فهو لا ينظم مقدماته الطللية إلا انطلاقا من تجربة معينة (واقعية أو خيالية) ، ويستغل الإطار الصارم للغزل الطللي ليعرض هذه التجربة من موقف معين هو انقضاء السعادة وغياب من يحب . ونظرا لأن هناك تجربة حية يصدر عنها الشاعر ويحاول أن يطوع التقاليد للتعبير عنها ، فإننا لانجد في مقدماته الطللية صورا ، مجردة ، وإنما نشاهد عملية التجريد إبان حدوثها ، فلاحظ الإطار الصارم يتسع تارة لاستقبال التجربة ليصيق بها تارة أخرى ، ونرى الدافع إلى التحفظ والصمت يفسح الطريق للأسى المتعجر والبوح . ومن ثم كانت روعة الغزل الطللي في شعر امرئ القيس .

لقد كان الغزل الطللي جزءا من تجربة الشاعر الحية . وليس معنى هذا في المقام الأول أن الناس في عصره كانوا يقفون على الاطلاع ، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك ، وإنما معناه أساسا أن امرأ القيس وجد لهذا الوقوف معنى في حياته الخيالية ، وأنه رأى فيه مجالا للتعبير عن نفسه . وليس من المستغرب في الواقع أن يتحقق هذا التوافق البديع بين التقاليد ودات الشاعر ، لأن صورة المكان الخيالي من الأحباب تعبر حيز تعبيري من تجربته وشعوره بالوحشة ، وتحسم وعيه الحاد بأن الحب - كما عرفه - لا بد زائل ، وبأن حظه في الحب لابد أن يكون في نهاية المطاف حظ الخاسر .

وهكذا تنهار نظرية المواقف العرلية الثلاثة تماما . لقد أثبتنا أولا أن الغزل الوصفي يؤدي دورا جوهريا في قصص امرئ القيس (المأجدة) ، لأنه يقوم مقام السرد في مرحلة منها . ومن ثم كانت قصصا متكاملة فيها الوصف والسرد ، ويمكن أن تسمى قصصا غزلية أو قصصا جنسية (على أن يفهم الجنس بوصفه ظاهرة معقدة ملائمة لحالة الشاعر) . ثم أثبتنا أن الغزل الطللي يمهّد لهذه القصص ، لأنه يفتحصها ، ويسطوي على بدورها ، ويتضمن الدافع إليها . فإذا كان الشاعر يواجه في المقدمة الطللية نهاية حبه وغياب من أحب ، فإنه يحاول في القصة أن يحيى الماضي ويسترجع السعادة المفقودة . والقصة العرلية إذن امتداد طبيعي للوقوف على الاطلاع ، لأنها (أي القصة) تنطوي على دافع جارف نحو إحياء الماضي ، وروعة مستمبته في استحضاره والتثبيت به والاستقرار فيه . ومن هنا كان الشاعر يتوقف في مرحلة من مراحل القصة عن السرد ليصف حبيبته بنعمة المصارع ، وليعدد مصائبها كأنها مائدة أمام عينيه . وانقطع الوصفي يبدو إذن بارزا محددًا في التيار القصصي ، إلا أن هذا

أعوام ؟ وهكذا يتحول الحديث عن الديار وما آلت إليه ، إلى الحديث عن مصير الشاعر العاشق (في وحدته وحرمانه من الحب ومخاوفه الليلية) ، وعن قصة محددة (وقعت أحداثها في فترة معينة ولمدة معينة) ثم ينقطع الحديث إلى الديار ومنها تماما لينصرف إلى هذه القصة وإلى بطنتها . والشاعر في هذه المرحلة يورد من الصور والإشارات ما يدل على طبيعة العلاقة . فهو عندما يشير إلى ليلالي الحب مع سلمى ، وإلى جيلدها غير العاطل من الحل ، يوحى بأن «سلمى» يمكن أن تكون موضوعا لإحدى مغامراته الليلية . وهو لا يلبث أن يحقق وعده ، فينتقل (بعد المقدمة الطللية) إلى رواية قصته مع «سلمى» ، وهي تلك القصة التي عرضناها من قبل ، والتي يبدو أنها بقوله :

ألا زهمت بسبابة اليوم أنسى
كبرت وألا يحسن اللهو أمشالي

ومعنى هذا أن «سلمى» التي يحن إليها في المقدمة الطللية ، ويردد اسمها (كأنما يتناديها) على مشهد من الديار الدارسة ، ويرأها بعين خياله أينما قلب طرفه ، هي نفسها المرأة التي نالها برغم أنف زوجها^(٤٧) . وإذا كان الانتقال من المقدمة الطللية إلى القصة الغزلية طبيعيا ، فلأن الشاعر قد ضمن انقطاع الأول بدور القصة ومهّد لها . فالدليّة التي يروي أحداثها في القصة تساق مثالا على «ليلالي سلمى» في المقدمة ، والمحاوطة الليلية في المقدمة تعود إلى الظهور في صلب القصة متمثلة في ذلك الصراع الرهيب الذي يخوضه الشاعر للفوز بسلمى . وإذا كانت سلمى «تربيه» في المقدمة ثمرا مستوى الأسنان («منصبا») ، وجيدا كجيد الطلي (غير عاطل من الحل) ، فإنها تكشف في القصة عما خفى من جمالها ، وحليها التي ذكرت على نحو غير مباشر في المقدمة تتوقد في القصة كأنها الجمر

لاتوجد إذن هوة فاصلة بين ما يقوله امرؤ القيس في المقدمات الطللية وبين بقية غزله . فالشاعر يضمن هذه المقدمات ، على الرغم من تجريدها ، بذور تجاربه الشخصية ، وبدايات قصصه العرلية . فهناك قصيدة كالتائية لا يتلو المقدمة الطللية فيها أي غزل ، غير أن هذه المقدمة تنطوي على قصة عاطفية كاملة ، وإن كانت تتحيز للظهور ، وتكاد تتجاوز حدود الوقوف على الاطلاع . وهناك قصائد أخرى (كالمعلقة واللامية والرائية) يتم فيها بالفعل تطوير القصة بعد المقدمة الطللية . والقصة في هذه الحالة (بكل ما تتضمنه من وصف وسرد) امتداد طبيعي للمقدمة ؛ فالشاعر يروي فيها بالتفصيل ما تذكره المقدمة (بصفة عامة) على مشهد من الديار ، ويسترجع سعادته المفقودة ويحيا من جديد (عن صعيد الخيال) ما كان له مع الحبيب العائب .

بل إن من الممكن أن نقول إن المقدمات الطللية في قصائد

طور أو مقطع لا يمكن أن يعرف في التحليل النهائي إلا بالإشارة إلى علاقاته بالأطوار أو للمقاطع الأخرى ، وإلى وظيفته في الساء القصصى .

وكذلك تنهار نظرية القائلين إن الشعر العربى التقليدى يحلو من الوحدة لأنه يفترق إلى الوحدة العضوية . فلوحة أشكال عدة ، وقصائد امرئ القيس - أو بعضها على الأقل - تنصف بالوحدة بقدر ما تنصنه مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وليس أدل على هذه الوحدة من مقاطع العزل في شعر امرئ القيس ، فهي تشابك يحكم بانها داته في قصص واحدة .

التميز ذاته ضرورة هية في إطار القصة ، والشاعر في هذا السياق يروى بعض الأحداث بلغة الوصف ليحيها من جديد .

من السهل أن ملاحظ أن امرأ القيس يقف على الأطلال ، ويصف المرأة ، ويروى مغامراته معها ، لكن هذه الملاحظة السطحية لا ينبى أن تتحد أساساً لتقسيم غزل امرئ القيس إلى مجموعات من الأيات التى تندرج تحت أنواع أو مواقف ثابتة جامدة مستتة . فهذه الأنواع أو المواقف ليست في حقيقة الأمر إلا أطواراً متشابهة في خط قصصى متطور . وصحيح أن كلا من هذه الأطوار مستقل بمقطع خاص به ، إلا أن تميز كل

الهوامش

- (١) إليها حاوى عليه (المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ١١٧ وما بعدها) ، وكذلك تعليقات الدكتور محمد حريس (المصدر المذكور آنفاً ، الصفحتان ٨١ - ٨٢) .
- (١٣) الدكتور الطاهر مكى ، المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ٢٦٩ .
- (١٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٨٧ .
- (١٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٦٩ وما بعدها .
- (١٦) المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٨٨ - ٢٨٩ .
- (١٧) المصدر نفسه ، الصفحة ٢٩٠ .
- (١٨) لا أستطيع أن أجزم بأن هذا الرأى لا يرجع إلى أصول سابقة في التاريخ الحديث أو التاريخ القديم .
- (١٩) الإشارة هنا إلى الطبعة الثانية (القاهرة ، ١٩٧٣) والى استعانة بال هذه الدراسة .
- (٢٠) إليها حاوى ، المصدر المذكور آنفاً ، الصفحتان ٧٢ - ٧٣ .
- (٢١) اقرأ العبارة التالية في صفحة ٥٥ من المصدر نفسه : « وتدور من تجربة الشاعر الاباحية ، تجرته الوصفية في المرأة ... »
- (٢٢) المصدر نفسه ، صفحة ٥٤ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، صفحة ٥٢ .
- (٢٤) المصدر نفسه ، صفحة ٩٢ .
- (٢٥) الموضع نفسه .
- (٢٦) الموضع نفسه .
- (٢٧) قال الأبارى (صفحة ٦٨ من المصدر المذكور آنفاً) : « ... شهبها سراج الراهب لأن سراج الراهب لا يهطأ » . وقال الروزى (حاشية ٢ ، صفحة ٢٤ من « شرح المعلقات السبع » ، طبعة بيروت) : « ... وخص مصباح الراهب لأنه يوقده ليهتدى به عند الضلال فهو يضيئه أشد الإضاءة ، يريد أن وجهها يملأ حلام الليل كما أن نور مصباح الراهب يملأ »
- (٢٨) الدكتور أحمد محمد الحوق ، « العزل في العصر الجاهل » (الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٢) ، صفحة ٢٢٥ .
- (٢٩) المصدر نفسه ، صفحة ٢٣١ وما يليها .
- (٣٠) أقام الدكتور الحوق رأيه بناء على ثلاث نقاط رئيسية : (١) ما كان بين العرب والحيش من علاقات تتمثل في الفصح والتجارة والهجرة والرواج واقتناء العبيد والإماء ، (٢) اشتهار الأحباش بالعرب للنجس ، (٣) أن شعراء العزل الحشى في أجاهلية إما حش أو عرب متأثرون بالحش . (المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٣٢ -

- (١) ما يلاحظ في هذا الصدد أن الدكتور سعد دعيس قد خصص كتاباً بعنوان « تيارات معاصرة في التراث العربى » ، الجزء الأول (القاهرة ، ١٩٦٨) لتقصى بعض التجارب المعاصرة ، ومن بينها تجربة الغربة - في الشعر الجاهل ، ولم يذكر امرأ القيس في جده الشعراء المغريبين .
- (٢) « الأخالى » (طبعة بيروت) ، الجزء ٩ ، صفحة ٨٦ .
- (٣) « الأخالى » ، الجزء ٩ ، الصفحتان ٨٥ - ٨٦ .
- (٤) المصدر نفسه ، صفحة ٨٦ .
- (٥) فيما يتعلق بالأسباب التى تدهر إلى التشك في مثل هذه القصص - انظر الدكتور شرفى ضيف والمصدر الجاهل ، (القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٩٧٦) ، الصفحات ٢٣٦ - ٢٣٨ .
- (٦) انظر الدكتور الطاهر أحمد مكى ، « امرؤ القيس ، أمير شعراء الجاهلية » (القاهرة ، ١٩٧٠) ، صفحة ١١٦ .
- (٧) فيما يتعلق بصعوبة المهمة وبخاصة من الناحية السياسية انظر إليها حاوى « امرؤ القيس ، شاعر للمرأة والطبيعة » (بيروت ، ١٩٧٠) ، صفحة ١١ .
- (٨) أحدث فيما استشهدت به من شعر امرئ القيس برواية الأصمى ، ولا يستثنى من ذلك إلا ما اقتطفته من الرائية التى مطلعها « وأحلو من عمرو كان عمر ... » ، فهي من رواية الفضل . ونرد كلنا الروايتين في « ديوان امرئ القيس » ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩) .
- (٩) فيما يتعلق بهذه القصة ، انظر « شرح القصائد السبع الطويل » لأبى بكر محمد بن القاسم الأبارى ، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة ، ١٩٦٩) ، الصفحات ١٣ - ١٥ . أو انظر « أمير الشعراء في العصر القديم » لمحمد صالح سبك (القاهرة ، ١٩٧٣) ، الصفحات ١٩٥ - ١٩٧ .
- (١٠) إليها حاوى ، المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ٧٣ .
- (١١) الدكتور سيد نوفل ، « شعر الطبيعة في الأدب العربى » (القاهرة ، الطبعة الثانية) ، صفحة ٥٨ ، وانظر أيضاً كتاب الدكتور محمد عويس عن « الشعر الجاهل ، موضوع ودراسات » (أسبوط ، لم يبين تاريخ الطبع) صفحة ٨٧ وما يليها ، وكتاب الدكتور سيد إسماعيل شلبى عن « الأصول الفنية للشعر الجاهل » (القاهرة ، لم يبين تاريخ الطبع) ، صفحة ٢٠٢ .
- (١٢) راجع المقطع الأخير من المعلقة عن « ميل للمحير » ، وقرأ تعليقات

- (٤١) المصدر نفسه ، صفحة ٧٧ .
- (٤٢) ذلك هو رأي الأنساري : « قوله « مكر » : يكر إذا أريد ذلك منه . و « مكر » - يكر « مدير » إذا أدير بعد إقاله . وقال يعقوب : معناه إذا أردت الكر وأنا عليه وجعته عنده ، وكذلك هذه الأشياء مصد عنه » (شرح الفصائل السبع الطوال ، صفحة ٨٣) . وهو كذلك رأي الزوردي : « يقول : هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر ومكر إذا أريد منه الكر ومقبل إذا أريد منه إقباله ومدير إذا أريد منه إداره . وقوله : معا ، يعنى أن الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله لأن فيها تصاداً . . . » (شرح المعطيات السبع ، الحاشية ١ ، صفحة ٣٠) .
- (٤٣) انظر محمد أبو الفضل إبراهيم « ديوان امرئ القيس » ، صفحة ١٥٨ ، الحاشية ١٦ .
- (٤٤) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ٦٦ .
- (٤٥) الموضع نفسه .
- (٤٦) قارن بذلك قوله في اللامية « لعرب تنسب إذا قتت سرباً » .
- (٤٧) لاحظ كيف ذكر الشاعر سلمى بالاسم في نهاية الفصحة (:) : « ونحسب سلمى وإن كان بعلمها . . . بأن الفقى يهذى وليس بفعل » إلا أن انشغال امرئ القيس بامرأة واحدة في كل من المقدمة الطويلة والفصحة الغزلية حقيقة لم تزل الاهتمام الكلى من جانب النقاد . انظر مثلاً شرح الدكتور حسين عطوان المقدمة اللامية (« مقدمة الفصحة العربية في الشعر الجاهلي » ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، صفحة ٨٣) يقول السائد وهو بصدد الانتقال من المقدمة إلى الفصحة العربية : « وبعضى فنهجت عن تعبير سياسة له بالكبر . فبرد عبيد بأنه لا يزال فيه بقية من شباب نصبي النساء . ثم يصور لوه بأنه كأنه كان يحيد فمثال . . . » وهو بذلك يفعل أن « الأسم » التي عنها امرئ القيس في قصته ليست سوى سلمى التي أشار إليها في المقدمة الطويلة . وهو يعمل من ثم أساس الاتصال بين المقطعين .

- (٢٣٨) . ومن الواضح إذن أن أقوى نقطة في هذا البرهان هي النقطة (٣) . إلا أن أدلة الدكتور الخرق عليها وامية . فامرئ القيس في ربه من الشعراء الذين تآثروا بالحش لا لشيء إلا لأنه كان من كثره ، وكثرة كانت متجهة العزلة من الأحياء منذ قديم الزمان (المصدر نفسه ، صفحة ٢٣٨) أما الأعشى فقد تآثر بالحش لأنه ساء ، ويردد على جنوب شبه الجزيرة ويזור ملوك بجران وأساقفتها ويحسبهم ويشرب هائل الخمر ويسمع الغناء الرومي (المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٣٨ و ٢٣٩) . والواقع أن هذه النقطة لا يمكن أن تثبت إلا على طريق دراسة مقارنة للآيتين الحش والعرى وهو ما لم يفعله صاحب النظرية .
- (٣٩) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ . وانتظر أيضاً رأي المؤلف أن ما اصطنعه أصحاب الغزل الحش من الحوار والأسلوب القصصى يضمن حل شعرهم طراقة وحالا (المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٥)
- (٣٢) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٢ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٣ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٦ .
- (٣٦) الموضع نفسه
- (٣٧) الدكتور موري حمودى القيس « وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية » ، (المجلد ، ١٩٧٤) .
- (٣٨) تقتضى الدقة أن نقول إن الدكتور القيس يعتقد أن وحدة البناء مستمدة إلى حد ما من « وحدة الفكرة » و « وحدة الأسلوب » (انظر الفصلين اللذين عدهم المؤلف بهذين العنوانين في المصدر نفسه) .
- (٣٩) الدكتور سيد حنفي حسين « الشعر الجاهلي » ، مراحل وأبعاده الفنية ، دراسة نصية (القاهرة ، ١٩٧١) ، ص ٧٢ وما بعدها .
- (٤٠) المصدر نفسه ، صفحة ٧٦ .



عالم الكتب

للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - لبنان - ص.ب ٨٧٤٣

ببرقيا: نابعلبكي

تليفون: ٢١٥١٤٣ / ٢٠٦١٦٦ / ٨١٧٤١٨ / ٢١٣٨٥٩

تلكس: LE ٢٣٢٩٠ ALAMKO

اسم المؤلف

اسم الكتاب

عبد الله بن الصديق الحسني
المبرور، مكي الشهراري
ابن مظهر الأسعري
درويش الخوب البيروني
عبد الرحمن الخوت
أحمد عبد الله المرواني
الأرضي الدمشقي
الحميري اليمني
د. مصطفى الشكعة
د. مصطفى الشكعة
د. مصطفى الشكعة
أبو الهيثم هجر الدين العليسي

السمعان
سهرود
أحمد سرجاني
د. محمد بن المناسمي
عبد الله عمر البارودي
ابن زكريا النهرواني الحريري
د. رسمي كمال
علي أبو زيد
الهنايمي
الأسيوي الشامي
ابن مصلح



الكثير الثمير
التبني في الفقه الشافعي
التبصر في الدين
الاحاديث المشككة في الرواية
الرسائل الشيعة
العقيدة الحقة في تحقيق كتابها في علوم سيدنا
مباحثات دس الفهر في مطارحات في الفهر ٢/١
شمس العلوم وفوائد كلام العرب من الكلام ٢/١
فهرس الشعر
بديع المرمزان الفهرس
التبني في مصر والعرفان
المنهج الأحد في تراجم أصحاب الإمام أحمد ٢/١

الأبواب ١٠/١
تحقيق ما لله
تاريخ جسر حاد
طرفة بن المبرد
دراسات مختارة في المكتبات والتوثيق
الجليل الصالح الكافي والأنيس الفاصح الشافعي ٢/١
دروس في اللغة العبرية
البيدييات
تفسير الفهراد
نهاية السؤل في شرح منهج الأصول ٤/١
المسروع ٦/١

تطلب هذه الكتب من: مكتبة المتنبى
١٤ شارع الجمهورية بالقاهرة

قراءة ثانية في شعر امرئ القيس

الوقوف على الطلل

محمد عبد المطلب مصطفى

إن من يتصفح دواوين الشعر الجاهلي بما فيها من قصائد ومقطعات يدرك إدراكاً أولياً أن هذا الشعر— يتحرك من خلال موضوعات فنية محددة ، من الوقوف على الطلل والنسب ، ووصف الرحلة ، وتوقع البين والإشفاق منه ، إلى غير ذلك من الموضوعات التي امتدت على مساحة الشعر القديم كله وربما كان الوقوف على الطلل أكثر هذه الموضوعات أهمية بوصفه شكلاً مميزاً لمطعم القصيدة ، وبخاصة عند امرئ القيس الذي هذه الباقلاق مبتدع هذا اللون من الأداء الشعري ؛ وكان فيه نموذجاً يحتذى به من جاء بعده من الشعراء^(١) .

وقد اختلف الدارسون للشعر القديم في تفسير الوقوف على الطلل طبقاً لاختلاف مناهجهم وثقافتهم النقدية ؛ فابن قتيبة يرى أن مقصد القصيدة إنما ابتداء بذكر الديار والدمن والأنار ، فبكى وشكا وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ، ليكمل ذلك سبيلاً لذكر أهلها الذين رحلوا عنها ، ووصل ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد والألم وفرط الصباة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، وبصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأصماع إليه ، لأن الشيب قريب من النفوس ، لالط بالقلوب ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، غضب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهرة^(٢) .

فالوقوف على الطلل عملية فنية ترتبط بالمتلقى اعتماداً على سحر التوصليل ونشوة التوقع ، لا لينقل المتلقى إلى معايشة تجربة الشاعر وإنما ليوجب عليه حق الاستماع لما يلى ذلك من أجزليو القصيدة وأبياتها .

ومن المحاولات الحديثة لتفسير الوقوف على الطلل ما قدمه المستشرق (فالتر براونه) ؛ حيث يرى أن عرص الشعراء من الوقوف على الأطلال ليس بقصد رثائها أو تسجيل حنينهم إلى المودة التي انقطعت ، والمحزنة التي رحلت ، لكن عرص هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشككة الوجودية الكرى نتي تتصل

وقد أرمى هذا التفسير بعض النقاد مراحموا يرددونه في مؤلفاتهم ؛ فابن رشيق عندما يعرض لمذاهب الشعراء في افتتاح لقصائده بالنسب يرى أن ذلك يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب و استدعاء القبول بحسب ما في الطابع من حب العزل والميل إلى الدهو والساء ، وأن ذلك استمراج لما بعده^(٣) .

(بالفناء والعناء والتأهي) . وهو يرى أن هذا التعبير من شأنه أن يعطل ما ملاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض بين الحزن والفرح ، واللذة والألم ، والموت والحياة ، والعناء والبقاء^(١) .

ويقوم الدكتور عز الدين إسماعيل بتفسيره لهذه الظاهرة كمقابل لتعبير الخارجي الذي قال به ابن قتيبة من حيث كانت عمشة في حقيقتها لا ارتداد الشاعر إلى ذاته وحلوه إليها ، ومن حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله ؛ فهي تعبير عن نوع من القلق العميق إزاء غوامض الوجود للثقل ، بالتناقضات والالتام والتأهي والفناء^(٢) .

وهذا التعبير الوجودي للطلل يؤكد الدكتور مصطفى صعب في ملاحظته أن الشاعر الطلل كان مروعاً بفكرة الحياة الداهية ، وأنه يصحو على الشعور المستمر بتسرب الحياة منه ؛ فهو فيه كان تأكيداً لحياته وامتلاكه لزمان الماضي الذي يبعد تحيله وتمثله ، وقد أخذ النكاه على الطلل شكل الطمس الجماعي ، وأصبح العقل الجاهل في شغل بمشكلة الموت الذي يمثله الطلل^(٣) . والواقع أن هذه التعبيرات الحديثة تستمد قوامها من أن الوقوف على الطلل أصبح وسيلة في بعض شعراءها للتأمل في قضايا أخرى كانت تشغله وتتداخل في أعماقه ، وربما كانت أهم هذه القضايا هي (الموت والحياة) .

واعتقد أن التفسير الذي أحاول إضماره في هذا المجال لا يعتمد كثيراً من هذه المحاولات ، وإنما الذي أسعى إليه أن تقوم عملية التعبير على أسس من اكتشاف النظام الصياغي الذي قدم فيه الشاعر الطلل تجربته . ذلك أن استكشاف هذا النظام سوف يساعد بشكل أو بآخر على بروز الدلالة الحقيقية لهذه الظاهرة عند شاعر بعينه ، وقد يتفق في ذلك أو يختلف عن غيره من شعراء الطلل ، إذا ما أتيت عملية التحليل والتعبير لطبيعة الوقوف على الطلل عند الشعراء الجاهليين .

ومن بعد انطرق الوقوف على الطلل عند الشعراء القدماء بعامة وامرئ القيس بخاصة يدرك أن الطلل يمثل تحولاً على مستويين

الأول : من حيث الشكل ؛ يبرز الطلل مجسداً من حلال بقايا الديار التي تهدمت بعد أن هجرها أصحابها ، وارتحل عنها أصحابها ، وأصحت خلواً من مشاهد الحب واللقاء الذي غما في دواخلها ، أو على جيباتها ، حتى قل أمرها إلى ما صارت عليه أثراً بعد عين .

الثاني : من حيث الباطن ؛ وقد تحولت فيه الدار من طبيعتها المحسوسة للمعينة إلى طبيعة إلهامية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته ، ويعكس هذا التأمل في صياغة إبداعية لموقف من أندر لمواقف في حياته

وقد قيل لكثير : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال . أطوف في الرباع المحبلة ، والرباع الممشة ، فيسهل على أرحته ، ويسرع إلى أحسنه^(٤) . ويبدو أن موقف الشاعر القديم من الطلل كان يأخذ خطين متقابلين . فهو إما أن يتعاطف معه ، ويشعر إزاءه بتوحد من الإشفاق ، وإما أن يرفضه من خلال رفضه لأحاسيس اليأس والإحباط التي تتجمع عليه . وهو في كلا الأمرين يكاد يتوحد مع هذا الطلل في لحظة وجودية فريدة ؛ فيسقط فيه كثيراً من ذاته . فهو إذا رفض فإنما يرفض هذا الجانب الذي أسقطه ؛ وإذا تعاطف وأشفق فإنما يتعاطف مع ما انتزعه من هذه الذات - وهو عزيز عليه - وأسقطه على الطلل ، ثم أعاد التأمل فيه بعد انفصاله عنه ، فحن إليه ، وتحاولت معه .

وعلى أن نحاول استكشاف هذين الخطين المتقابلين من خلال أغاظ الصياغة التي يمكن رصدتها عند شاعر كامرئ القيس ، وإن كان الملاحظ بشكل بارز توافر عنصر الرفض في معظم مقدماته .

وهذا الخط يمكن أن نعابته بوضوح في قصيدته التي بدأها بقوله .

- ١ - ألا هم صباحاً أيا الطلل البالي
وهل يعمن من كان في العصر الحالي
- ٢ - وهل ينعمن إلا سميد مخلد
قليل المموم ما يبيت بأوجال
- ٣ - وهل ينعمن من كان أحدث عهد
ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال
- ٤ - ديار سلمى هاليات بذي حال
الح عليها كل أسحم هلال
- ٥ - ونحسب سلمى لا تزال ترى طلاً
من الوحش أو بيضا بمشاء محال
- ٦ - ونحسب سلمى لا تزال كمهدنا
بواي الخزامى أو هل رأس أو حال
- ٧ - لبالي سُلَيْمى إذ تترك منصباً
وجيداً كجيد الرئم ليس بمعدال
- ٨ - ألا زعمت بنسباسة اليوم أنني
كبرت وأن لا يحسن اللهو أمشالي
- ٩ - كذبت لقد أصبى على المرء عرسه
وأمنع عرسى أن يمزّن بها الخالي^(٥)

إن محاولة الاستكشاف للإمكانات التركيبية وما بينها من علاقات سوف يؤدي بنا إلى استكشاف نظام عام - يجمع بين الأبيات ، فتبدو الدلالة واضحة من وراء النظام الصيغي لها

وربما كان هذا التكثيف تمهيداً لانكسار حركة الماضى في الدائرة الثانية ، حيث يلاحظ في البيت الخامس تشابك الرمين (الماضى والحاضر) في موقف سلمي من أوهام الذكريات ، حيث تتأمل ما حوفاً من أولاد الطياء ، ومن بيض النعم ، وكأنها ما رأت على عهدهما القديم تبض حوها الحياة ، وتبض هي على الحياة جالاً وبهجة

وتأتى الدائرة الثالثة بدلالة مذهشة ، يجمع فيها الشاعر بين الطلل - المثل للماضى - وبين ماضى عمره ، فيرفضها من خلال رفضه إدعاء بسياسة أنه كبير وأصبح غير صالح للهو والعث

وفي هذه الدائرة تظهر صورة الطلل والشاعر في توحيد ، بينهما علاقة شد وجذب ؛ فإذا كان الطلل قد اعتقد الحيوية والحياة ، فإن الشاعر يجسد عالماً مقابلاً مليئاً بهما . وإذا كان الزمن قد توقف عند الطلل ، فإن حركة هذا الزمن ما زالت مستمرة مع الشاعر . وهذا يمكن أن يعد حديث الشاعر عن نفسه امتداداً لحديثه عن الطلل . ومعنى آخر نقول : إن هناك خطين متقابلين ؛ أحدهما سالب يتمثل في انسحاب الطلل إلى الزمن الماضى ، والآخر موجب يتمثل في استمرارية الشاعر حاضراً ومستقبلاً .

ويتضح لنا هذا التوحيد على مستوى الصياغة إذا قارنا بين نمط التركيب في البيت الأول والبيت الثامن ؛ فقد بدأ كل منهما بالأداة المنبهة (ألا) تلتها جملة فعلية مرسطة بزمان (هم صياحها) و (زعمت بسياسة اليوم) . ثم تتوافق الدلالة مع التركيب بين (الطلل البالي) و (كبرت) ، ثم تمتد التوافق بين قوله : (هل يمين من كان في العصر الخالي) وقوله (ولا يحسن الدهر أمثالي) .

وعلى هذا يكون (التكنيب الرفض) في البيت التاسع مصباً على أمرين معاً : الطلل ، وادعاء بسياسة أنه كبير وأصبح عاجزاً .

ونمثل قيم المحالفة العنصر الأساسى في التركيب ؛ فالشاعر يبدأ بتحية الطلل والدهاء له ، ثم يتصل في حركة عكبة - بالاستفهام السالب - إلى التعبير عن عتية المنحية والدهاء وأنها بلا فائدة ، ويستمر تأثير هذا الاستفهام السلبى - دلالياً - على البيت الثانى ، والثالث ، مع جعل أداة الاستفهام أحد ركيزي (القصير) ، تأكيداً لرفض الطلل بسطوة هذه الاستفهامات المتتامة .

ويبرز التكرار منها أسلوبياً بفيد الرفض أبصاً و (هل يمين) ؛ ويؤكد كل ذلك سطوة الحاضر من خلال عدة تعبيرات (سعيد عاهد) ، (قليل المصوم) ، (ما بيت

ويدي عتية أن يلاحظ - في هذه المقدمة الطللية - قدرة امرئ القيس على استرجاع ماضى واحتزاله في لحظة إبداعية ، يتحقق من خلالها العدد الزمانى والبعد المكاني للتجربة كإعزاز طبيعي للعلاقات التركيبية . ولم يكن من هم الشاعر - هنا - التعبير عن معطيات حسية ، وإنما كان - بالدرجة الأولى - يعكس موقفاً نحياً بدأ بانفعال حار أدى إلى مسلك تعبيرى يعتمد على تنظيم لمسات الأسلوبية من ناحية وتسيق الإقراز الدلالي من ناحية أخرى .

والمسلك التعبيري قد تمحور في دوائر ثلاث : الأولى تجمع الأبيات الثلاثة الأول ؛ والثانية تجمع الأبيات ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، والثالثة تجمع البيتين ٨ ، ٩

وفي الدائرة الأولى تقوم العلاقة بين المقدرات على طبيعة تقابلية بين (الماضى والحاضر) من حيث تشابكها ، أو لنقل تصارعها ليكون لأحدهما العلية على الآخر .

والخصور الزمنية يأتي مع أول جملة بدأها الشاعر (الأصباح) ؛ فهي تجسد لحظة زمنية جمعت بينه وبين الطلل في مواجهة ثنائية ، وقد برز فيها الطلل مليئاً بالحياة ، متمتعاً لها ، حتى إنه دفع الشاعر دعماً إلى التوجه إليه بالمنحية التي امتلأت بفهم تعبيرية مكثفة ، بدأت به (ألا) المنبهة ، ثم بالامر المجسد ، ثم النداء المؤكد لكل معان الحيوية الدافقة ؛ ولكن سرعان ما تنطفئ لحظة الحضور في مواجهة الواقع للمعائن المجسد للماضى في كلمة واحدة (البالي) .

ومع انطفاء لحظة الحضور تنبع حركة الرفض للطلل من خلال شبه أسلوبى حول الصياغة من طبيعتها المباشرة للمتمدة على الخطاب ، إلى طبيعة غير مباشرة عن طريق الغيبة ؛ وهو ما أسماه البلاغيون (الالتفات) . وهذا التحول في الصياغة صعب تحولاً في الدلالة ؛ فبعد أن كان الشاعر مقبلاً أصبح رافضاً ، حتى إن طبيعة هذا التحول أثرت بدورها على أداة الاستفهام (هل) فأفرغتها من دلالتها ، وملاها بدلالة بديلة ، هي النعى المتمزج بالإنكار (هل يمين من كان في العصر الخالي) .

وبانكسار لحظة (الحضور) مع كلمة (البالي) يطفو الماضى ويستشر من خلال عدة تراكييب (العصر الخالي) ، (ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال) ، (عافيت بنى حال) (ألح عليها كل أسحم هطال) .

وعط التركيب في هذه الصبغ يأتي - في الغالب - على صورة الجمع ، مما جعلها مساوية لعملية الضرب العندى لا عملية الجمع ؛ حيث تبدت صورة الماضى للشاعر بشكل مكثف .

أوجال) ، (لا تزال) ، (لا تزال) ، (اليوم) .

وبملاحظة حركة الأعمال في الآيات وأبعادها الزمانية تتطور عملية الصراع بين الماضي والحاضر ؛ فقد بدأت الحركة بفعل أمر (هم) ، أحدث نوعاً من الاتصال بين الشاعر وبين الطفل ، مع اختزال هذا الاتصال باختصار صيغة الأمر التي تتضمن المعامل في داخلها فلا تسمح له بالظهور . ويتم التواصل في لحظة مقصودة زمنياً (الصباح) بوصفه ممثلاً لقيمة تقابلية مع (العصر الخالي) .

وإذا كان (الأمر) قد أبرز لحظة حضور مشرقة ، فإن العمق الرمزي للفعل (كان) كذا أن يغطي هذا الحضور ، حتى صار (يعمن) في مقابلة (كان) بمثابة ثنائية ضدية تؤكد ما قلناه عن صراع الزمنين .

وتستمر سطوة (كان) إلى البيت الثالث ، حتى إذا ما ضعف تأثيرها أعادها الشاعر مرة أخرى مجدداً لسلطتها ، وعمقاً لتأثيرها على ما يليها من أفعال ، برغم أنها - من حيث المواضع - أفعال مضارعة (تحسب - تحسب) في البيتين الخامس والسادس . وتستمر هذه الحركة العجيبة للأفعال إلى البيت الثامن ، حيث ينتقل الماضي إلى الحاضر بإعادة (إلا) في بدئته ، إيداناً بتوحد الطفل مع الشاعر ، ثم يربط بين الفعل (زهعت) و (اليوم) ، وبين (كبريت) و (لا يحسن) . ليكون الناتج أن ما صدق على الطفل من الضعف والتحلل لا يصدق على الشاعر .

ثم يأتي البيت التاسع فاصلاً يحسم طيمة الصراع ، فيستقل شاعر من الحديث غير المباشر بالمعيار في البيت الثامن ، إلى الحديث المباشر في البيت التاسع (بالاتصالات) فيتزوى الماضي مع الفعل (كذبت) ، ويتصير الحاضر مع أفعال المضارعة (أصبى وأمنع) ، وتبدو قوة الفعلين في احتوائهما - بالصيغة - على فعلهما على نحو يؤكد اتصال الشاعر عن الطفل مرة أخرى ، وانسحاب الطفل إلى الماضي ، واستمرار الشاعر مع الحاضر . ولا شك أن امرأ القيس يعد أبرز الشعراء وقوفاً على الطفل والتأمل فيه ؛ وهو في وقوفه لم ينظر إلى الحدران للتهمة واصفاً لها ، وإنما رأى فيها انعكاساً للحظة من لحظات العمر ، إن لم نقل إنه رأى فيها لحظة العمر ذاتها . ويسود أن الشعراء - بعده - رأوا في الوقوف على الطفل نموذجاً ، أو سبها يستميلون من خلاله أشهر تهاويلهم الذاتية ، التي تتصل في حقيقتها بمشكلة الإنسان الأبدية في الصراع بين الخلود والفتاة ، ومعنى آخر بين الموت والحياة .

وللملاحظ أن معظم الدراسات التي قامت حول موقف الشاعر من الطفل كان منطقها كون الطفل يمثل قيمة منية ، بوصفه

مقابلاً للذات الواقعة ، مع أن الذي تنصوره في هذا المجال أن هذا الوقوف يمثل اتحاد الذات والموضوع في لحظة تأمينة شبيهة بموقف الصوفي الذي يؤثر العزلة ، ويعمل في الرؤية ، فتوحد ذاته بالكمال المطلق حتى يصبح قائلاً : (أنا هو وهو أنا) .

وهذا التوحد بين الذات والموضوع هو الذي يجعل من الشاعر صاحب فلسفة ، بجانب كونه صاحب عاطفة ، فيصبح معلماً أن الذكرى أقوى من الموت ، ولكن الزمن أقوى منهما معاً . وهذا الإدراك العجيب قد عبر عنه يوماً ما جرير في قوله :

أنا الدهر يفي الموت والدهر خالد
فجنى يمشي الدهر شياً بطاوله

والواقع أن الشاعر الطفل ما كان يعنيه كثيراً رصد الأسباب التي أدت إلى تحول الديار العامرة إلى أطلال إلا بحسابها عملية باطية تعطيه نوعاً من الراحة والطمأنينة ؛ إذ إن التحلل والفتاة قد حل بغيره . ولما كان هذا العبر قد حوى فيها حوى جزءاً من عمره ، فإن تشبته يزداد بما بقي من هذا العمر ، حتى إنه ليصفى عليه كل ما اقتضه به مع الطفل ، قبل أن يذوي ويصبح أثر بعد عين .

بل أكثر من ذلك ، ربما حارل الشاعر أن يضمن على لحظة وقوفه كثيراً عما لم يحققه في تجربته السابقة مع الطفل ؛ وكان ما حل بالديار إنما كان تمهيداً للحاضر ، أو تهية لحياة جديدة ، بتحارب متجددة ، أتم وأكمل ، حتى يبرز على المعنى الطفل أن يقربها ويحيلها إلى صورته .

ويمكن استكشاف هذا الجانب من دلالة الوقوف على الطفل من خلال معلقة امرئ القيس :

- ١ - قضا نيك من ذكرى حبيب ومنزل
بسط اللوى بين الدخول فأخومل
- ٢ - فتوضيح لالمشراق لم يصف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمال
- ٣ - ترى بمر الأرام في عرسها
وقيماها كأنها حب لطفل
- ٤ - كأن غداة البين يوم تحملوا
لدى شمسات الحى نائف حنظل
- ٥ - وقوفاً بها صحبى صلب مطيم
يقولون لا تهنك أسي ونجمل
- ٦ - وإن شفائي غيرة مهراقة
وهل عند رسم دارس من معمول
- ٧ - كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل

٨ - إذا قامت موضوع المنك منها تسيم العبا جانت برىا القرنفل^(٩)

ولسلك التعبيرى ينطلق من فعل الأمر (قما) الموجه إلى الذات ، ولدى يدل في موقعه على تحلل الموصلة اللغوية ، من حيث كان الأهل أن يقول : (أقف) أو (تقف) ، لكنه استعان بوسيلة أسبوية هي (التجريد) ليحدث بها انفصاماً بين الذات ، بحيث تصبح جزءاً متمماً للطل ، تستدعى منه الوقوف والتأمل ثم البكاء . كما أن طبيعة الصياغة في (الأمر) تعنى التنبيه إلى شيء كان منسياً ، لو كان غائباً . وهذا يترتب عليه دلالة أساسية ، هي أن رفض الطلل شيء مفترض منذ البداية ، وأن الوقوف عنه عملية تحتاج إلى دوافع خفية تناسبها هذا التحول في صيغة الخطاب عن طريق (التجريد) .

وجواب الأمر (نك) يكون معه محورا دلالياً لزم من الحضور المقابل للزمن الماضى المتجسد في تنابع الأسماء (متزل - سقط النبوى - المدخول - حومل - توضح - المفرة) .

وتزداد حدة الصراع بين العناء والبقاء من خلال حركة الريح بأبعادها المكانية (جوب/شمال) ، وبأبعادها التأثيرية (لم يعف - نسجتها) . وأحبها نطمسه وتستره من النظر . وطبيعة التركيب في قوله : (لم يعف) كانت معاوناً على تأكيد هذا المضمون ، حيث فرغ الفعل من زمت ، وحلص للماضى بإدخال (لم) عليه ليكون مقابلاً لزم الحاضر في (نسجتها) ، الذى أنسلخ من مضيه ليحبر في موضعه الذى حرس فيه على تجدد حركة الرياح واستمراريتها . وتمتد طبيعة التفاعل إلى البيت الثالث من خلال الفعل (ترى) بما فيه من دلالة على الحاضر المعاصر ، وتجدد الخاصى في (بعر الأرام) . واختيار (البعد) هنا يشى بالليل إلى رفض العيش والنور منه ، حيث جعله الشاعر أبرز ملامح العناء فيه .

وقد يفسر لنا سر هذا الموقف المدهش من امرى القيس ، استخدامه لحرف الجر (من) في البيت الأول ، الذى أفاد موضعه سبب الحزن والبكاء وأنه (من) الذكرى وليس (لها) أو (عليها) ، فأحزان الشاعر ترقد إلى نفسه ولا تتصل بالطل إلا بوصفه مشيراً محسب . ويأتى البيت الرابع بأسباب تحول الدار إلى طلل ، نتيجة لرحيل أصحابها عنها ، ليكون ذلك حتماً لتحلقة الأولى من وقوفه . وتلعب الصورة التشبيهية دوراً بارزاً في هذا الختام ، حيث جعلت من يكائه شيئاً مصطنعاً ، يعبر عن صورة البكاء ولا يدل على مصمونه ، ذلك أن ناقص الحظوظ سوف تدمع عيابه ، سواء أكلن حزيناً أم غير حزين .

ومع الحركة الثانية في هذا المطلع يأتى الشاعر في البيت الخامس بالمصدر (وقوفا) متصفاً بالفعل (قما) في البيت الأول ،

للدلالة على ترابط الحركتين . ويبدو (الوقوف) في حقيقته عملية روتينية يقتضيها (واجب العزاء) ، ولذا جاء بالجاء والمجرور (على مطيهم) ليكمل من هذا الوقوف لحظة عابرة يترتب عليها الدعوة إلى عدم الإكثار من الحزن والمبالغة فيه .

ومن هنا تتفق أملاً الدلالة الأساسية التى تفرزها الصياغة ، وهي أن العناء لم يتزل بالشاعر وإنما حل بسواء ، وليس هد مدعاة للأسى بل الأرجح أنه مدعاة للراحة والطمأنينة والطبيعة الحوارية في البيت الخامس من دعوته إلى الوقوف عن الطلل الدارس ، ورد صحته عليه بالاعتداد بما يسبب له الحزن والألم ، تؤكد عمق الإحساس الباطنى الذى يدعو الشعر إلى هذه التجربة ، نجد تفسيره في البيت السادس ، من أن الوقوف كان وسيلة (للشفاء) . وطبيعة التركيب جعلت من (شعائى) اسماً (لإن) ، ليكتسب منها عمقا في التأكيد ، ثم إصافته إلى ياء المتكلم يؤكد خصوصية التجربة وبعدها الداق . بل إن البيت نفسه أوضح رفض الشاعر للطل صراحة باستخدام أداة الاستفهام (هل) في مطلع الشطرة الثانية ، مع تطويعها دلالة لمقصد الشاعر ، فأخذت معنى (ليس) .

ويبدو أن الباقلان لم يستطع استيعاب هذه الحقيقة من خلال البيت فعده غملاً ، لأن الشاعر قد جعل الذم شافياً ، وعليه فلا حاجة به بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى ، وتحمل ومُحَوَّل عند الرسوم^(١٠) .

وتبدأ الحركة الثالثة في هذا المطلع بتعبير المسلك استعيرى والعودة إلى (التجريد) مرة أخرى (كدأبك) ، ليكون ذلك وسيلة إلى انطلاقة يضيف فيها إلى تجربة الطلل تجربة أخرى أكثر حيوية ، وأدلى على الاستمرارية ، وأبعد عن معنى العناء والتحلل المتحمل في الطلل .

وتبدو الصياغة في البيت السابع بمثابة فاصل بين صورتين : صورة الطلل برمنه المتحرك إلى وراء ، وصورة الشاعر برمنه المتحرك إلى أمام . ولذا فرغ البيت من صيغة الفعل وما فيه من دلالة على الزمن ، لتحلص الصياغة لبعدين جديدين هم المكانية (جارتها - مأسل) ، والاسمية العلمية (أم الحويرث - الرباب) . وتوزيع المفردات على شطرى البيت يوسع دائرة الإيحاء ويعمقها ، ذلك أن توالى هذه الأسماء لم يند مجرد التعبير عن رموزها محسب ، بل صرعا وراء الرمز الدعوى من شحنات عاطفية كانت حيصة ثم انطلقت في مواجهة الطلل

ولا شك أن هاك مفارقة واضحة بين الحركة الأولى والحركة الثالثة ، من حيث كانت تجربة الطلل - في الحركة الأولى - ذات نهاية مغلقة في حين أعدت تجربة الشاعر - في الحركة الثالثة - طبيعة الاستمرار الملىء بالحيوية . يؤكد ذلك نسق التركيب في

البيت الثامن حيث سيطرت فيه (إذا) على ما بعدها فخلصت لمعنى الاستقبال ، برغم أن الأفعال الواردة بعدها ماضية الصيغة . ومعنى هذا أن الحاضر أصبح سيد الموقف في مواجهة الظل . ومعنى آخر فإن العلاقة بين الحركتين تحولت إلى طبيعة جدلية بين السلب والإيجاب . وكأننا يعلن امرؤ القيس تحديه سافرا أمام الظل ، قائلا له : أنت العجز وأنا القدرة ، وأنت الموت وأنا الحياة .

وأصبح إذن أن المغامرة العاطفية كانت تأكيداً لإقبال الشاعر على الحياة وحرصه على متعتها ، وأن هذه المغامرة كانت وسيلة فيه يصور من خلالها إحساسه الأصلي تجاه الظل .

وليس الأمر مقصوراً على المغامرة العاطفية وحدها ، بل إن بعض تجارب الشاعر التي يثيرها الوقوف على الظل قد تكون مستمدة من المغامرة العاطفية ، بأن يتدفع الشاعر بكل طاقته ورغبته في الحياة إلى رحلة طويلة على ظهر ناقة قوية إلى حيث الخصب والسياء . وهذه الرحلة لا يستطيع المعنى للظل أن يفترب منها أو يسيطر عليها .

ويمكن أن نستكشف هذه الصورة في قول امرؤ القيس :

- ١ - غشيت ديار الحمى بالسبكرات
فغارمة فبرقة المسبكرات
- ٢ - ففسول فجلت فأكناك منبج
إلى عاقل فالجب في الأمرات
- ٣ - فجلت ردائي فوق رأسى قاصدا
أهد الحصى ما تنقضى عبرا
- ٤ - أجنى على التهام والتذكرات
ببتن على ذي الغم مستكرات
- ٥ - بليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أبلها نكرات
- ٦ - كان وردق القراب وقرقى
على ظهر حبر ولرد الحبرات
- ٧ - أرن على حنق حبال طروقة
كسلود الأجبر الأربع الأشرات
- ٨ - عنيف بتجميع الضرائر فاحش
شتيم كذلق الرج ذي فمرات
- ٩ - وبأكلن بهمى جمدة حبشية
ويشربن برود الماء في الشبرات
- ١٠ - فأوردها ماء قليلا أنيسه
بحافون صبرا صاحب القنرات^(١)

وطبيعة الدلالة في الأبيات تتمحور في دائرتين دلالتين : تمتد الأولى إلى البيت الخامس ، وتمتد الثانية إلى العاشر .

والبعد التعبيري في الدائرتين يقوم على اختزان الوقوف للظل في حيز لغوي ضيق من خلال البيتين الأول والثاني ، وتبرز (العاء) فيها قيمة تعبيرية تسرع بحركة التذكر وتتبعها بحيث يتناسب ضيق الحيز اللغوي مع الأهمية التي يعطيها الشاعر للظل . وربما كان هذا الاختزال وسيلة إلى انطلاقة سريعة - بعيدا عن رمز العناء والموت - فوق ناقة قوية تجسد عملية تسييد الحاضر ، بوصفه المقابل الموضوعي للوقوف العلى . وأساس هذه الانطلاقة هو الرغبة في الخلاص من إطار الزمن المفروض ، عن طريق مغامرة الرحلة ، لا عن طريق مغامرة الحب والمرأة .

وبرغم تنابع الأسياء في البيتين الأول ولثاني نجد أنها وقعت تحت سيطرة الرمز الماضي المشتق من (غشيت) بما فيه من دلالة على الانتشار . ثم يصطدم هذا البعد الزمني بلحظة الحاضر التي تبلورت في مطلع البيت الثالث من خلال (ظلمت) ، وهو فعل مدهش في موقعه ، مُفرغ من الدلالة على الحدث ، خاصص للبعد الزمني فحسب . ثم إن هذا البعد الزمني - الماضي صرفي - قد تحول بطبيعة الدلالة السياقية إلى الامتداد لأفقى ، وصولا إلى الحاضر المتمثل في المعلن (أهد) ، (ما تنقضى) . ورفض امرؤ القيس للظل يمكن إدراكه إذا ربطنا (غشيت) - بحركته الممتدة أفقيا - بطبيعة التركيب في البيت الثالث ، التي استحوطت فيه الحركة إلى وضع رأسى أقرب للسكون منه للحركة ، أو هي حركة سائلة ، في مقابل الحركة الإيجابية في البيتين الأول والثاني ، حيث انشغل الشاعر عن الظل ، أو انصرف عنه إلى اهتمامات أخرى لا غشائية في مضمونها (عد الحصى) ، (ما تنقضى عبرا) .

وإذا كانت الأبيات الثالث والرابع والخامس تمثل رفضا سلبيا للظل ، فإن الأبيات التالية عليها كانت تجسيدا للرفض الإيجابي بالانطلاق في رحلة الحياة ، حيث الخصب والنها . ولعلنا نلاحظ هذا التوتر التعبيري في المفارقة بين الحزن وأهم في الدائرة الأولى ، والمتعة والحياة في الدائرة الثانية . وقد تبع هذه المفارقة نوع من الإيقاع المميز ، الذي يميل إلى البطء في الدائرة الأولى بغرس (الحركات الطويلة) الياء والألف ، بينما مالت الموسيقى في الدائرة الثانية إلى سوع من السرعة من خلال إيقاع الأنماط وتتابعها ، وما فيها من تقطيع زائد وصوحا تنوين أواخرها بشكل مكثف .

وربما لهذا جاءت (العاء) وسيلة ربط في البيت لأول الممثل لمطلع الدائرة الأولى ، لإعادة الترتيب والتتابع ، في حين جاءت (الولى) في مطلع الدائرة الثانية باعتبارها لإقادتها للجمع واستمرار

وربما لهذا أيضا سيطر الامتداد الزمني على تنابع الأسياء في البيت الأول بوقوعها في حلقة (غشيت) في مقابل تفرغ البيت

وتأكيدا لهذا المعنى يأتي (الشجن) مرتباً على الإصدار لأعلى وجود الطلل في ذاته ؛ فكان هذا (الشجن) صادر من الذات وراجع إليها في آن واحد .

وتتفرد الصورة التشبيهية - في البيت الأول - بتدقيق التكوين الشكل للطلل الذي تاهت معالمه وتعتصت قسماته حتى لم يعد يرى منه إلا ما يمكن رؤيته من حروف حطت في عسيب يدر قسمات الشيخوخة وعلاماتها أقرب - هنا - من سمات الموت وملاحه .

وبرغم أن الأبيات الثلاثة الأولى تكون الحركة الأولى في هذه الأبيات ، نجد أن الشاعر قد جعل من صياغتها صورة نقدية ، يقف في أحد جانبيها الطلل شاحبا هزيبا مكرا ، ويقف هو في الجانب الآخر قويا مرغوبا لا يتحول النظر عنه

وكما هي عادة امرئ القيس نجده يسرع بحركة التذكر فيؤثر نسق الحذف في مطلع البيت الثاني ، ثم يزرع (و) بين الأسماء تأكيداً لهذا المعنى . ويرغم أن البيت الثالث يتمي - دلالياً - إلى الطلل فقد أثر فيه استخدام (المضارع) لاتصاله بتجربة الحب . في مقابل (الماضي) المعروس في البيت الأول (أبصرته) ، (فشجاني) .

وكما أثر الشاعر نسق (الاحتزال) في الحركة الأولى ، أثر نسق (التكرار) و (التكرار) في الحركة الثانية ؛ وهو تكرر يأخذ شكلاً رأسياً (إن أسس) تعميقاً لأثره الدلالي ، مع استخدام أداة الشرط (إن) بما يحويه من خاصية الاستبعاد ، رفضاً (للمساء الكروب) الذي يصنع مع مقابله ثنائية ضدية بارزة (كشف المبهمات) ، (التمنع بغناء القينات) ، (شهود العارات) .

والنظر إلى الحيز المكاني الذي شغله حركة الطلل وحركة الحياة المتدفقة ، يؤكد أن الحركة الأولى أصبحت شبه هامشية بعيداً عن كون الشاعر الحقيقي ، وأصبح دورها مقصوراً على التمهيد للحركة الثانية

ولو تقدمنا في قراءة هذه القصيدة إلى البيت الثالث عشر فسوف نجد إعلاناً مباشراً عن جوهرية الوقوف على الطلل ، وأنه ليس سوى وسيلة إلى حياة جديدة تناقض ما في الطلل من طبيعة التحلل والفاء :

١٣- تمتع من الدنيا قبل أنك فناء
من النشاطات والنساء الحسن

ويلفتنا أن الصياغة في مفتتح البيت معتمدة على المنهج الأسلوبى نفسه الذي أثره الشاعر كثيراً في وقوفه على الطلل ، وهو (التجريد) ، باستخدام الأمر (تمتع) ، الذي يأتي بعده الخبر والمجرور (من الدنيا) في موقع المفعول به ، مع إشباع (من) بمعنى

السادس من صيغة الفعل لتكون انطلاقة الشاعر بعيدة عن قيود امرئ الرامر إلى الصعب والفاء .

ومن اللافت أن الشاعر الطلل لم يلجأ في رسم الصورة المجازية إلى تقديم الطلل في شكل حثة هامة ؛ وربما كان ذلك بدافع داخل ، من حيث رأينا أن هذا الشاعر يسقط في الطلل بعضاً منه ؛ فبرل الموت به معناه موت هذا الجزء الذي استقطه . ومن هنا كانت الصورة المركبة أقرب ما تكون إلى هيئة عجور طعن في السن حتى تقطعت أوصاله ، وتداعت أركانه ، وعمقت خطوط الرمز في وجهه حتى كادت ملامحه تتلاشى أو تتعبر

ولم تعد هذه الصورة نتاجاً هردياً بقدر ما أصبحت تمثل نتاجاً جمعياً ألغى الشعراء القديم وأفرغوا فيه جانباً من قدراتهم الإبداعية . وبفضل هذه الجماعية اكتسب الوقوف على الطلل احتراماً للاحق للسابق ، حتى استحال الأمر إلى شيء شبيه بما يكنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء والصالحين ، واعتقادهم أنهم ما زالوا مؤثرين حتى بعد موتهم .

وصورة الطلل المعجوز وهرة عند امرئ القيس - حيث يعزل دائماً لهذا الطلل وجود جزئي في كل مطالعة ، وإن اعتلقت الصورة من قصيدة إلى أخرى ؛ ومنها مثلاً :

- ١ - لمن طلل أبصرته فشجاني
كخط زبور في عسيب يمان
- ٢ - ديار هند والرباب وفرتنا
ليالينا بالنمف من بدلان
- ٣ - ليالي يدعون الحوى فأجيبه
وأصين من أموى إلى زوان
- ٤ - وإن أسس مكروها فيارب بهمة
كشفت إذا ما أسود وجه الحبان
- ٥ - وإن أسس مكروها فيارب قينة
منعمة أصمكتها بكبران
- ٦ - لها مزهر يعلو الحميس بصوته
أجش إذا ما حركته البندان
- ٧ - وإن أسس مكروها فيارب هارة
شهدت على أقب رغبو البيان

ومسلك التعبير يعتمد - بداية - على تحاور داخل تعوزه أداة الاستعهام (من) المفرغة من دلالتها الأصلية إلى دلالة بديلة هي الإنكار ، مع وصلها بحرف الجر (ل) ليكون لهذا التركيب دلالة عجيبة معانها نفى نسبة الطلل إلى الشاعر ، وتمتد سطوة هذا الاستعهام الإنكاري إلى (طلل) الذي جاء (مكراً) ليكون الناتج رفض الشاعر له .

(ب) ، لتدخل دلالة الابتداء بالملازمة ، فتكتف بعملية التمتع خارجيا وداعفيا ، ثم تتكرر (م) في الشطرة الثانية لربط المتعة ببيان نوعيتها ؛ ويكون ذلك كله كونا مقابلا لكون الفناء (بانك عاد) الذي يتوافق مع طبيعة الظلل ، الذي أشجله وأحزبه في البيت الأول .

ولاشك أن هذا الإحساس لدى امرئ القيس - كما هو عند غيره - يمكن أن نعود به إلى بعض المخلفات القديمة في الذاكرة الإنسانية عن الموت والفناء ، وكيف أن الإنسان نحيل على هذه المخلفات لكي يتقبل الموت بوصفه حقيقة ، ولكنه رفض أن يكون نهاية للحياة ، فساد الاعتقاد (بالعودة الخالدة) (١٣) . ويمكن أن نعود به كذلك إلى مترسب من أبعاد نفسية عن موت الأب الذي يعيد إلى الابن الإحساس برجولته وفتوته (ومن هنا كان وقوفه متأملا لحظة الفناء دافعا إلى لحظة الحياة) ؛ ولكن هذا الانطلاق إلى الحياة بخالطه - بلاشك - نوع من الإحساس بالوحدة والغربة ، يثير في نفس الشاعر الرغبة في مزيد من الانغماس في متع الحياة ، حتى تستحيل لحظة الفناء إلى لحظة حياة بكل ما تحويه الكلمة من مضمون . فكان الموت كان دعامة للحياة ، وانطلاقا في رحابها الواسعة . (وأصبح الأدب وكسيلم مواجهة الموت بالدخول في تجارب الحياة التي تخرج منها سليلين دون أن تصاب بها بأي أذى) (١٤) .

وليس غريبا إذن أن ينتهي الشاعر من وقوفه على الظلل إلى حديث الحب واللمهو ؛ فهذا السلوك يمثل استمرارية حقيقية حركة المعنى في القصيدة ، وإن بدا لنا أن هناك انفصالا من حيث الشكل الخارجي للصياغة .

وامرؤ القيس في هذا النمط من الأداء كان أصدق من وقفوا على الظلل ، وعبر في هذا الوقوف عن أعمق المعاني الإنسانية من خلال تجربته الخاصة .

ومن العجيب في موقف هذا الشاعر أنه كان يسقط على الظلل جزءا من ذاته - كما أوضحنا - ثم يقوم برفض الظلل وما أسقط عليه - لكنه أحيانا كان يقوم بعكس هذا الموقف ، بأن يجعل لظل هو الرافض للذات ، وهو بذلك يحقق هدفا مزدوجا ، يتمثل في رفضه للظل إيجابيا ، ثم رفضه سلبا من خلال رفض الظلل له .

يقول امرؤ القيس :

١ - أنا على الربيع القديم بعسما
كأن ألقى أو أكلم أخرسا

٢ - فتو أن أهل الدار فيها كعهدنا
وجدت مقبلا عندهم ومُعرسا

- ٣ - فلا تنكروني إنني أنا ذاكم
ليالي حمل الحى غولا فالعما
- ٤ - تلويى داني القديم فقبلسا
أحاذر أن يرتد داني فأنكسا
- ٥ - فلما قرئني لا أغضض ساعة
من الليل إلا أن أكب فأنعسا
- ٦ - فيارب مكروب كررت ورائه
وطاعت عنه الخيل حتى تنعسا
- ٧ - وبارب يوم قد أروح مُرجلا
حييا إلى البيض الكواهب أملسا
- ٨ - يُرَقِن إلى صوى إذا ماسمعه
كما ترصوى قبط إلى صوت أقبسا
- ٩ - أراهن لا يحببن من قسل مال
ولامن رأبن الشيب فيه وقوسا
- ١٠ - وساعت تبريع الحياة كما أرى
نضيق فراهي أن أقوم فسألبنسا (١٥)

ويظل المسلك التعبيري - أيضا - متميزا بخاصية (التجريد) من طريق فعل الأمر ، حتى لكأنها أصبحت لازمة أسلوبية من لوازم امرئ القيس ، لها دلالتها الخطيرة . ذلك أن الشاعر - من طريقها - يريد أن يضع نفسه في موقف محايد بين الذات والظل ، وهما المكونان الأساسيان لمقدماته الظلية كلها .

لكن هذا الحياد المتوهم ما يلبث أن يتلاشى عندما تعمل الصياغة على إبراز الذات وتعليب وجودها على وجود الظل ، فقد جاءت صيغة الأمر على صورة المثنى (أنا) . وألف التثنية هنا - كما يرى بعض الشارحين - تعيد الدلالة على الرغبة في تكرار الصيغة ، وكأنه أراد أن يقول : (ألم أَمْ) على حد قوله تعالى : (قال رب أرجعون) ؛ قال أبو عثمان الخزاز المراد منه : (أرجعني لأرجعني) (١٦) . وتكرار الصيغة لو إفرادها يجعل الذات مكرهة على هذا (الإلحاح) ، بالإضافة إلى ما في الفعل ذاته من دلالة على الزيادة السريعة الخاطفة ، تجعل الجملة الواقعة في حيز الأمر (على الربيع القديم بعسما) شيئا هامشيا بالسبب لشاعر .

وتعود الذات إلى سيطرتها على المعنى في الشطرة الثانية عن طريق تعديل الصياغة بوسيلة تعبيرية أخرى هي (الانتعاش) من الخطاب إلى التكلم ، ثم الانتقال من صيغة المثنى إلى صيغة المفرد ، لكي يتروى الظل في كلمة واحدة (أخرسا) ، التي تلتقي مع ما قبلها (أكلم) ، في معارقة تصح لذات والظل في مواجهة بارزة

وتؤكد طبيعة المفارقة عند مواجهة البيت الأول بالثاني . وإذا كان الفعل (أكلما) قد سيطر على البيت الأول بطابعه الحصري ،

لكي تنصرف صفات المعجز الملقى والمعنوي إلى غير الذات ، و حين تتحول الصياغة في البيت العاشر إلى (التكلم) ليكون التقى إيجابياً مباشراً ، حتى لو كان المعجز شيئاً في حيز التحيل والوهم

وليس هناك انقطاع بين تجربة العليل - كما مرت علينا في النماذج السابقة - وتجارب أخرى مماثلة ، صائفة لمزامنة أو لاحقة . إننا نلاحظ نوعاً من التوافق مصدره حالة التذكر التي يعيشها الشاعر في مواجهة العليل ، والتي تمتزج أحياناً بحالة فقدان الذاكرة . والحالة الأخيرة غالباً ما تكون موقوتة ، تعود بعدها الذات إلى حالة الصحو والتنبيه ، وتستجمع فيها ما احتوت من خاصة تجاربها ، بالإضافة إلى ما اختزنته من تجارب الآخرين الشبيهة بتجربتها هي ، فتصب كل ذلك في قوالب فنية ذات تكوين ثابت . وهذه القوالب تتبدى أمامنا من وجهين :

أحدهما : يذكرنا بقابلية الإنسان للموضوع التكراري النمطي ، أو بمعنى آخر رغبته الشديدة في أن يكون راوياً أكثر من أن يكون مستمعاً . وهذا يتناسب مع استعارته لكثير من الذكريات القديمة في شكل فني استرجاعي .

أما الآخر : فإنه يتيح لنا التفكير في معايير الإبداع الشعري وإمكان إفراغه في قوالب ذات نماذج مسبقة . وعلى هذا النحو تصبح تفسيرات ابن قتيبة ومن حدا حذوه مقبولة - إلى حد ما - بالنسبة للوجه الاسترجاعي في التجربة .

واعتقد أن امرأ القيس كان يمتلك قدرة هجسية على تحريك تجاربه في هذا الاتجاه ، الذي أمكنه من خلاله أن يصيف إلى تجربته بعض التجارب السابقة عليه - على الأقل في قالبها الفني - حتى لممكننا القول إن الماضي - عنده - لا يكف عن الحضور أبداً في المحتوى الداخلي أو القالب الشكل .

يقول امرؤ القيس :

- ١ - لمن الديار غشيتُها بسُحام
فَسَمَاتَيْنِ فَهَضْبِ ذِي أَقْدَام
- ٢ - فصما الأوطى فصاحتين فصاحير
تمشى النماج بها مع الأرام
- ٣ - ديار غشيد والرباب وفرثني
وليس قبل حوادث الأبم
- ٤ - صوجبا على العليل المعجل لعلنا
نيكى الديار كما بكى ابن جدام

وتسدى في هذه المقدمة لحظة فقدان الذاكرة الموقوتة من خلال هذا الاستغناء للمحور (لن الديار) ، وتمتد هذه اللحظة على مساحة الصياغة في البيتين الأول والثاني ، برغم محاولة الشاعر

فإن (لو) في البيت الثاني كان لها سيطرتها فخلصته للماضي ، وصرفت معناه إلى الامتناع على نحو أضعف حضور العليل ، توافقاً مع وصفه (بالخرس) في البيت الأول .

ويعود الشاعر إلى (زمن الحضور) من خلال (صورة الأمر) في العمل المصارع (تكرور) ، المقترن بلادة السى (لا) ، مع تحويل الرفض في خط عكسي من العليل إلى الشاعر على هذا الوجه :

رفض

الشاعر ←----- العليل

الشاعر →----- العليل

رفض

فهو رفض مكثف ، يجعل الذات والطفل في مواجهة سافرة ، مع المحافظة على خواص الذات وتميزها في هذه المواجهة بتحديد دوالها اللغوية ، الياء في (لا تنكروني) ، فالياء في (إنني) ، والصغير البارز (أنا) ، فكلم في (ذاكم) . وبهذا تبلور طبيعة الرفض وتسيطر على الأداء اللغوي . ورفض الذات تابع من وجود غالب وقدرة على ممارسة الحياة في كل مكان وكل زمان . والامتداد المكاني والزمان يأت من طبيعة التقابل بلين المشتتين (مقبلاً وممرساً) باحتوائهما على البعد المكاني من خاصية الصياغة ، وباحتوائهما على البعد الزماني من المواضع على دلالتها على منتصف النهار وآخر الليل .

أما رفض العليل فهو تابع من المعجز وعدم القدرة على التمييز (تنكروني) ، وهو عجز يضاف إلى ما في البيت الأول من وصفه (بالخرس) ، فتستحيل صورة العليل إلى عجز تنلونه عوامل الضعف والتحليل حتى وصلت به إلى تلك الحال .

ويمثل البيت الرابع بداية حركة ثانية تمتد صياغتها من عملية توحيد بين الشاعر والطفل ، لكنه توحيد موقوت تواجهه مقاومة صلبة من خلال التصارع بين الفعلين (تلويني) و (أحاذر) . ويتغلب (التوحيد) في البيت الخامس في صورة الفلق والسمير ، ليكون ذلك وسيلة إلى الحركة الثالثة ، بما فيها من تغلب على كل عوامل الضعف ، وبما فيها من قدرة على المعامرة العاطفية بلا حدود ، أو بمعنى آخر تخلص الذات من اللامح الطولية التي تسريث إليها من طبيعة التوحيد بينها

وما أن نصل إلى البيتين التاسع والعاشر حتى تبرز أمامنا الأسباب الحقيقية لرفض العليل ، مع توافق مله من حيث كان رفض النساء منصفاً على من وصل إليه المشيب وما يترتب عليه من عجز وضعف (قوساً) ، (تضييق ذراعى) أن أقوم فألبس) . وربما أثر الشاعر حديث (المعالي) في البيت التاسع

إنعاش حاسة التذكر بتكرار الأسماء (سحام - عماتين - هضب - صفا الأطيع - صاحتين - غاضر) .

ويلعب البعد المكاني لترتيب الصياغة دوراً أساسياً في إفراز الدلالة ، حيث قصد الشاعر أن يكون للحاضر سيطرته الأولية ، فقدم (التساؤل) : على ما بعده من تراكيب تتصرف جملة إلى الماضي من خلال سيطرة (غشيتها) عليها ، لتبرز أمامنا طبيعة الصراع بين الزميين حالة عيبة .

ونأتى حالة التنبيه السريع مع مطلع البيت الثالث بالاعتماد على خاصية الحذف في (ديار) المحذوفة للبداية ؛ وكأنما يخشى الشاعر أن تغفل منه هذه اللحظة الأثيرة . ومن هنا نلاحظ تحول الحروف الرابطة من (الفاء) في البيتين الأول والثاني إلى (الواو) في الثالث إسهاماً بحركة التذكر وتجميعاً لعناصرها .

ويعود الشاعر - في البيت الرابع - إلى خاصته الأسلوبية المميزة (التحريد) من خلال فعل الأمر (عوجا) ، وكأننا أصبحنا بإزاء مطلعين لا مطلع واحد .

الأول : كان ممثلاً للماضي الذي لا يكتمل عن الحضور .

الثاني : كان ممثلاً لعملية استرجاع للغالب المعنى الذي سببه به (بن خدام) (١٧) . ويدهشنا من نسق الصياغة وخواصها أنه يأخذ خطأ معاكساً لحركة للمعنى . فالشاعر في البيت الأول حرف (الديار) برغم أن السياق كان يستدعي تنكيرها ، وكأنه يقول لنفسه : كان يجب أن تعرف هذه الديار بعد أن (غشيتها) وتلبست بها ؛ أي أن هناك نوعاً من استبطاء الذاكرة في استرجاع الماضي . ثم نجد (ديار) متكررة في البيت الثالث ، أي بعد لحظة التذكر ، وكأنه يقول لنفسه - أيضاً - يجب نسيان هذا الماضي ورفضه ؛ فقد انقطعت به أسباب الحياة ، وأصبح في زمن لا يستأهل إلا (واجب العزاء) .

ويدهشنا أيضاً أن الشاعر - بعد البيت الرابع - يستمر في عرض تجربته الظلمية بصورتها الكاملة ، وعلاورها الدلالية المتعددة ، ويقول :

- ٥ - دار هم إذ هم لأهلك جيرة
إذ تشيبك بواضع مسلم
- ٦ - أو ما ترى أظمان بواكراً
كسلنخل من شوكان حين حرام
- ٧ - حور قسمل بالمعبر جلودنا
بيض الوجوه نواهم الأجسام
- ٨ - فظلمت في يمن النيار كائن
نشوان باكرو صبح مدام

- ٩ - أنف كلون دم الغزال ممتق
من حمر عانة أو كروم شبام
- ١٠ - وكان شربها أصاب لسانه
موم يحالط جسمه بسقام

ويتبنى في الآيات اعتداد لحظة الإفاقة مع اكتسابها أصلاً جديدة بذكر الرحيل المجدد بعناصر المحسوسات من الحركة واللون والصوت والرائحة ، مع تعليق هذه الصورة بزمن الحضور في (تستيك) ، (تري) ، (تعلل) .

ويتفتح الصياغة من إفراز دلالي بارز في التقابل بين قبود الماضي بذكرياته الملحة ، والرغبة في التحرر والاطلاق .

وتتمثل حلقة الماضي محكمة في البيت الثامن حيث تقف الذات في حالة استسلامية لا دور لها سوى تقبل الأثر الصادر من الظلل . وتصل الحلقة إلى قمة إحكامها في البيت العاشر ، مع فقدان القدرة على الكلام والحركة ، وإذا بالبيت الحادي عشر يأبى بانطلاقه عنيفة فوق ناقة قوية ، هروياً من حصار الزمن حول الظلل :

- ١١ - وجدة نشأتها فتكشفت
رثك النعامة في طريق حمام (١٨)

لعلنا ندرك الآن أن الظلل كان رسالة تهديد وإنذار للشاعر ، وأن اهتمامه به كان مستمداً من كون هذا الظلل معادلاً مساوياً لمرحلة الشيخوخة والضعف ؛ فهو يذكره بذاته أكثر مما يذكره بأصحابه الراحلين عنه . ولأنه يدرك بعمق استحالة عودة الاطلال إلى صورتها الأولى ، لم يبق أمامه إلا أن يبيع النفس بأن الموت مازال بعيداً عنه ، وما عليه إلا أن يواصل الحياة ، ويطلق لها العنان قفراً فوق دائرة الزمن التي أحلفت حول الظلل . وبهذا يحدث نوع من التعادل بين المخلفات النفسية القديمة والحقيقة التي يمر بها الشاعر ويعيشها في كل لحظة كلما مرت به ذكرى قديمة ، أو مرّ هو على هذه الذكرى . ولا شك أننا نلاحظ تناسقاً محدداً في موقف الشاعر من الظلل على مستوى الصياغة ، وعلى مستوى الدلالة ، بحيث بدت علاقته به علاقة سلب في مجملها ، في مقابل إيجابية الذات الشاعرة التي تمثل هنا مركزاً الأهمية ، في مقابل عالم الظلل الممثل للضعف والفناء .

ولا تكاد تخلو مقدمة ظلمية عند امرئ القيس من هذه المحاور الدلالية على نحو جعل منها صورة عميقة لطبيعة الصياغة الفنية ، وما يتوافر فيها من بنية جمالية لا يمكن اكتشافها أو اكتشاف مكوناتها إلا بالكشف عن النظام الذي يسيطر عليها وينسق منبهاها التمييزية .

الخوامش

- (١) إعجاز القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر - المعارف بمصر ١٩٦٣ : ١٥٨
- (٢) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - المعارف بمصر ١٩٦٧ : ٧٤/١ - ٧٦
- (٣) العملة - مصرية بمصر ط ١ ، ١٩٦٥ : ١/١٥٠ .
- (٤) الشعر الجاهل قضاياء القبة والموصوعية - د إبراهيم عبد الرحمن - الشباب سنة ١٩٧٩ : ٣٤٧
- (٥) مجلة الشعر - العدد الثاني - فبراير سنة ١٩٦٤ .
- (٦) دراسة الأدب العربي - القومية بالقاهرة : ٢٣٧ .
- (٧) العملة : ١/١٣٨ .
- (٨) امرؤ القيس - حياته وشعره - دار كرم بدمشق . ١٠٣ - ١٠٧ .
- (٩) امرؤ القيس ، حياته وشعره ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
- (١٠) إعجاز القرآن . ١٦٢ .
- (١١) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٣٦ - ٣٧
- (١٢) امرؤ القيس ، سابق ، ص ١٤٤
- (١٣) انظر : الحرب والحضارة والحب والموت : سيجموند فرويد - ترجمة د . عبد المنعم الحفني - مطبوع ١٩٧٧ : ١٢ ، ١٣ .
- (١٤) السابق : ٣٨ .
- (١٥) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٧٠ - ٧١
- (١٦) شرح للعلاقات السبع - الزروقي - دار الجليل ببيروت ط ١٩٧٢ : ٧
- (١٧) روى أبو زيد القرشي أن ابن خنيس هذا شاعر قديم ، وقد بكى في اللحن قبل امرؤ القيس ، وأنه ذكره في شعره . جبهة أشعار العرب - دار المسيرة ببيروت ١٩٧٨ : ٢٤ .
- (١٨) امرؤ القيس ، سابق ، ١٣٥ - ١٣٧ .



دار الفتى العربى



بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

صدر حديثاً

١ - مكتبة التاريخ

رجال مرج دابق : تأليف : صلاح حسي

- الكتاب الأول من «مكتبة التاريخ» التي تربط القارىء بتاريخ أمته ونضالها ضد الاستعمار الأجنبي والعزو الخارجي .
- يروى قصة الفتح العثمان لمصر والشام ، ويعرض الظروف والأوضاع السياسية والاجتماعية التي سهلت للعثمانيين الاستيلاء على أول قطرين عربيين .
- مزود بالصورة والخرائط والرسوم .
- تراجم الأبطال ومصطلحات تاريخية .



٢ - مكتبة القصة العربية

والآن

تأليف : الدكتور محمد المخزنجي
رسوم : حامد ندا .

- ١٦ قصة بسيطة موجزة لم تعرف بعد التعدد والتركيب .
- شغالة تكشف عن حق كامن .

سلسلة المستقبل للأطفال

٤ حكايات جديدة في أجمل سلسلة من سلاسل الأطفال ، أبطالها من الطيور والحيوانات والأطفال

○ «باليل ياعين»

قصة : تولين حنا رسوم : علي المنلاوي

○ «في المدرسة»

قصة : ليانا بلور رسوم : يوسف عبد لكي

○ «حسن والفول»

قصة : توفيق النحر رسوم : نجلى طاهر .

○ «عودة الأرنب الشارد»

قصة : حسن العبد الله رسوم : حلمى التونى

٣ - مكتبة الرواية العلمية

٣ روايات جديدة من عالم البحر ترائع في هذه المكتبة القليلة التي تحول المعلومات العلمية المبهمة إلى حكايات مشوقة ممتعة ، تزيها الصور الملونة .
تأليف : صنع الله إبراهيم .

○ «الحياة والموت في بحر ملون»

أول كتاب من نوعه في المكتبة العربية والعالمية على السواء . تدور أحداث قصصه الشائقة في مياه البحر الأحمر السحر وبين حيواناته العجيبة .

○ «الدلفين يأن عند الغروب»

قصة ملهت بالخيالات ، تصور أشكال الحياة قرب الشواطئ العربية الجنوبية ، ترفع الستار لأول مرة عن أكثر جوانب البيئة العربية ثراء .

○ «زعنفة الظهر يقابل الفك المفترس»

«... إنها أضخم الحيتان وأكثرها رشاقة ... وفي رحلتها السنوية من خط الاستواء إلى القطب الجنوبي تتعرض لأخطار لا حصر لها ... ابتداء من «القرش» المفترس إلى الأوركا «القاتلة» ثم الإنسان نفسه !»

٤ - مكتبة الأدب العالمى

«حكايات بوشكين الخرافية»

تأليف : الشاعر الكسندر بوشكين
ترجمة : كامل يوسف حسين
مراجعة : عبد الفتاح الجمال

- ٦ حكايات رائعة كتبها شاعر روسيا العظيم بين ١٨٣٠ و ١٨٣٤ ، ووضع رسومها الخلابة الفنان الروسى ييلين .

التحليل الدرامي للأبطال بمعلقة لبـيد دراسة تطبيقية

محمد صديق غيث

تقديم : هذه الصفحات ثمرة صعبة لبضعة من التراث ، تمثلت في نص شعري هو معلقة لبـيد بن ربيعة العامري الجاهلي ومعايشة حاولت أن تعرض جل تداعيات النص ، وأن تصله - قدر الجهد - بما تستدعيه هذه التداعيات من فكر المعصوم ؛ فمن خلال جدلية النص والمصر - مع وساطة النقد - يمكن للتراث أن يتغل من وضعيته في الماضي ليدخل في الحاضر ، لعله - من بعد - يهيب بالواقع ، من أجل نهوض بشارك في خلق الآتي .

وكما هو الحال في الثمرة ، التي تنس بالشجرة ، وتشر إليها ، دون أن تعرضها أو لحملها ، سوف نفتصر على التحليل الدلالي الدرامي للنص ، دون أن نجعله مثقلا بالمصطلحات والمقولات والقواعد المنهجية ، ومعادلاتها وعملياتها الإجرائية ، إلا فيما ندر ؛ كما أننا لن نقدم الأسس والأصول النظرية للتطبيق العمل في هذا التحليل ، وترجيء هذا ليكون موضوع دراسة أخرى يجري إعدادها

«وكلنا نعرف ما الدراما ؛ فهي تمنى ، في بساطة وإيجاز ، الصراع في أي شكل من أشكاله»^(١) ، والدراما ليست مقتصرة على الأدب المسرحي وحده ، وإنما هي تتحقق في كل أثر أدبي ؛ إذ الدراما موقف أصلي في الإدراك الجمالي للعالم^(٢) .

وقد أعطى هذا التحليل مفهوم الدراما والصراع طابعا كلياً يشمل العمل ومبدعه وناقده ، بحيث صار هذا الطابع الكلي معياراً مدقاً ، يتأهب دائماً لاستيعاب كل تفاعلات النص وتوتراته وعلاقاته الجدلية وجهاته الدلالية المختلفة . فاشترك النص ، والشعور الإبداعي ، والشعور النقدي ، في حوار متداخل يمر فيه كل طرف من نفسه بتساوق متمازج ، أدى بها جميعاً إلى تركيب واحد متماسك ، نريد أن نسميه التركيب الدرامي .

وفي هذا السياق أمكن الربط بين وجهات النظر والمناهج النقدية المختلفة ، في تكامل ربما يحتاج إلى جهود مشتركة وإلى كثير من التمحيص والتأصيل ، ليكون نموذجاً لذلك التكامل المأمول .

- ١ -

الذي يجلو الشاعر ، في هذه القصيدة ، إلى إقامة حوار بين كائناتها ؛ حوار يقوم على صور المفارقة ، كما يقوم على علاقات المماثلة ، يقوم على التصادم ، كما يقوم على التوافق

وهذه قصيدة يسلس قيادها ، وتفتح رمورها ، إذا نحن دحينا إليها من باب ملاحظة ما فيها من دراما الحياة بجدها وتوترها وأرمتها ؛ ذلك أن صراع الحياة مع عوامل القناء ، هو

٢ -

الوحدة الأولى

« الأطلال : دراما بحث الحياة »

١ - ٢

تتكون وحدة الأطلال من حركتين :

الحركة الأولى :

(١) «ضفت السيلار ، محلها فمقامها

بمى ، كأبد غمولها فرجامها»

(٢) «فمدافع الريحان عرى رسمها

مخلقا ، كما ضمن الوحي سلامها»

٢ - ١ - ١

يرى الدكتور كمال أبو ديب أنه «عل صحيح انفعالي صرف ، يتميز قسم الأطلال ، موضع الدراسة ، بالعقاب المطلق منه [كذا !] لى تعبير مشحون انفعاليا ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى في نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء . والكلمة التى تستخدم هنا ليست حادة الشحنة ، إذ إن الشاعر يقول ببساطة : شافتك ظمن الحى . بلغت هذا الغياب النظر فورا ، ويشرحن الغربة ... » (٣) .

وهذه نظرة تقضى على إمكانيات دلالية أصلية ، ونعوق الانتباه والفهم لدوال تعبيرية متعددة ، تتحول إلى قصيدة الشعور ، في النظر الفينولوجى ، ونفسر بفردية الشاعر والتعبير ، في النظر الأسلوبى ، فصلا عن أن كل ما يمكن كشف دلالاته بللتيح الأسطورى ، والأنثروبولوجى بعامة ، إنما تتغلغله مواقف انفعالية ، ذات كثافة وجدانية عميقة وقديمة (٤) .

وحيث لا يضع كمال أبو ديب يده إلا على تعبير « شافتك » ، من حيث هو - في نظره - التعبير الانفعالي الوحيد ، (الذى يقع في الحقيقة خارج قسم الأطلال) ، ومن حيث هو - أيضا - كلمة بسيطة ليست حادة الشحنة ، فإن هذا يشير إلى مفهوم تجريبي كمي للانفعال ، يعول على ظاهره الخارجى ، دون ماهيته ، ودلالات الوجودية الكلية ، في حين « ينبغي ألا نستغبر الشعور من خارج » (٥) ، وألا نسلخ الانفعال عن مجموع الشعور ، إذ « الانفعال يدل على الشعور كله على نحو خاص به ، أو هو يدل على الواقع الإنسانى برمته » (٦) ، من حيث هو صورة منظمة مترابطة من صور الوجود الإنسانى ، أو « نسق منظم من وسائل ترمى إلى غاية » (٧) ، هى « تعبير العالم » (٨) .

وإذا وجهتنا هذه الأنحاء الوجودية للانفعال ، في دراستنا للنص ، « أخصبته ، وجنبت ههنا زلات الجزئية والعرضية والتعكك » بخاضة حين نتناول جدلية « الشاعر - العالم » ،

وهي تنقسم إلى قسمين كبيرين ، يشمل الأول منها الاثنين والخمسين بيتا الأولى ، ويشمل الثانى الأبيات التالية لها ، إلى نهاية القصيدة ، وعددها ستة وثلاثون بيتا . وهذان القسمان معا يستأن من موقف اختيار وجودى تحيله الذات العريية ، معبرا عنها في هذه القصيدة على لسان لييد . ويتمثل هذا الموقف في الصيغة التالية : هل يواجه الفرد الجاهل العالم ، ويحقق ذاته ، بوصفه موجودا ، منفردا ، مكتفيا بنفسه ؟ أو يلتحق « بكل » أصل في الوجود ، يعول عليه ويواجه به أزمة الحياة ، ويجد فيه اكتماله ؟ . . . وهذا ما تحجب عنه القصيدة بقسمها ، حيث تطرح الإشكالية في القسم الأول ، وتقدم الحل وال جواب في القسم الثانى .

١ - ١

وهذا مخطط بالوحدات المشكلة للقصيدة بقسميها : -

أولا - القسم الأول :

ويتكون من خمس وحدات مشكلة :

- (١) الأطلال : « دراما بحث الحياة » (الأبيات من ١ إلى ١١)
- (٢) رحيل نوار : « رحيل الحياة » (الأبيات من ١٢ إلى ١٩)
- (٣) الناقصة : « آلة الزمان والرحلة » (الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤)
- (٤) الأتبان : « غربة الإنسان » (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٥)
- (٥) البقرة : « مصير الإنسان » (الأبيات من ٣٦ إلى ٥٢)

ثانيا - القسم الثانى :

ويتكون من وحدتين :

- (١) الشاعر : « سجادة الإرادة الفردية » (الأبيات من ٥٣ إلى ٧٧)
- (٢) العشيرة : « الالتحاق بالجماعة » (الأبيات من ٧٨ إلى ٨٨)

٢ - ١

ويبدو القسم الأول ، في كل وحداته ، على توترين كليين متفاعلين ، الأول توتر الشاعر مع العالم ، والثانى صراع الحياة مع الماء . ولا يحسم الصراع في كلا التوترين طوال هذا القسم الممتد ، بل يبقى محتدما مفتوحا على الدوام ، متكررا في كل وحداته ، ليركك أنه قانون الوجود في رؤية لييد ، ولتكون له وظيفة مثالية تكوينية أساسية في القصيدة ، هى توليد القسم الثانى الذى يقيم التوازن الخليل لهذا الصراع الكلى في حياة لعرب .

وسوف يقتصر تحليلنا على وحدة الأطلال ، أولى وحدات القسم الأول ، رعاية لحدود المقال ، ونستبقى سائر القصيدة لفرص تالية .

الوقت نفسه ، على هذا النحو الجدلي : فمظاهر الحياة تتصارع ، ولكن الحياة تستمر .

٢ - ١ - ٣

هذا الطابع الجدلي يستكمل تجلياته ، في معارض متصلة : فحين يستخدم لبيد « الفناء » ، دون « السوا » ، للمسطق في قوله « عفت الديار محلها » ، فمقامها » ، لأن « الماء » هاهنا تكشف عن أحد هذه المعارض : إذ هي لا تسوى بين مكان الحلول والإقامة في كيفية مواردة الرمال لها ، ولا تصورهما في مشهد ساكن قد وقع وانتفضى : وإنما هي تجسد لنا الحركة المتعاقبة الدخول للرمال ، في معيها الحنيث ، كلما معى الزمان ، نحو عو آثار الراحلين وتغيباتها : فأماكن الحلول المؤقتة ، في تطرفها وانخفاض أبنيتها ، تنزوي تحت الرمال تدريجاً ، قبل أماكن الإقامة والقرار ، ذات الأبنية العالية الموطنة : فكأنما تزحف قوى العدم والفناء ، لتحاصر الذات ، إذ هي تزحف لتحاصر أطراف الديار (محلها) ، ثم تواصل امتدادها الثقيل لتطمع القلب والأصمق (مقامها) . ولسوف تلعب « الفناء » عند لبيد دوراً درامياً ذا شأن ، ولسوف يبرز هذا الدور على الدوام .

وذلك التتابع في « قبر » آثار الحياة ودفنها صراع بين البقاء والفناء ، والوجود والعدم ، والظهور والخفاء : صراع كل ، وأصل ، من صراعات الوجود ، يعاينه الشاعر بكل الحسرة والرغبة ، دون أن يملك له منعاً أو رداً . وتكشف « الفناء » بما فيها من تصوير لهذا التماقب عن التجربة الوجودية التي يجيهاها الشاعر ، ويستغرق فيها بكل كيانه : إذ يشهد الرمال والزمان يزحفان ليستلعا الحياة والمكان ، ويفرقا وجود الشاعر ، ويغيباه ويعفيا على « إدراكه » للحياة ، كتغيبتها على الديار ، وآثار الحياة وذكرياتها في هذه الديار ، فيشلاشي - أمام بصره وشعوره - وجود الديار من حيث هي مكان ، ومن حيث هي مقام (للإنسان) . عند ذلك ينعدم حد المكان وتعيته ، وتنفضي آمال المقام والقرار فيه ، علامسة لأطرافه ، أو ملاسة لأصمقه : إذ فتحت الرحلة كل أبواب الديار لطوارق العفاء والعناء ، منذ ومضة الإدراك الأولى في القصيدة ، في الفعل « عفت » ، الذي تصجر منه كل التوترات .

وهذا نجده ، محاولاً أن يستجمع نفسه ووجوده ، بهييح ملتصقا « علامة » في هذا التيه : علامة تنقله من العرق تحت موجات الزمان ورمال الزمان : فيكون قوله « ببنى » إعادته الروحية لتأسيس المكان ، وصرخته التي يشه بها ذاته وإدراكه وذلك الزمان الزاحف على وجوده ووعيه ، وكلمته السحرية

التي « يرى » من خلالها الوجود متمثلاً في جدلية « الحياة والموت » : إذ هي « رؤية » لا يقف معها جامداً محايداً ، بل يتأطرها شعوره ، فينبسط ، ويمتد ، مشاركاً في الصراعات ، يحرك أطرافها المتخالفة ، حاملاً حبه وتوتراتها ، يناهض قوى الموت ، ساعياً إلى إحياء الحياة وتغيباتها ، من خلال توجه شعوري ، هو أصل التحقق الوجودي والفنى للشاعر ، وغايته في الوقت نفسه . وهو توجه غير سلبى : وإنما هو عامل تكويني عامل في التغيرات ، مشكل للتحويلات ، يتجارب ويتفاعل مع ذلك القانون البين المشهود في الحياة الجاهلية : قاتون تدعى المتناقضات وتداخلها وجدلها المستمر .

٢ - ١ - ٢

وحين نباشر القصيدة بلفتنا وجهها الجدلي منذ البداية في هذه المقابلة بين المعلن « عفت » و « تأبد » ، وينهى التفسير الأنثروبولوجي بتجلية هذا الوجه : إذ يتول ظهور الحيوان في الفعل « تأبد » إلى المنابع الروحية القديمة للوعى الإنسان عند العرب ، في وجوده التثاقلي الفطري ، حيث الحيوان أصل أو « طوilm » يشترك مع الإنسان في النسب والروح (وينتمى - معه - إلى « عشيرة واحدة » . ومن هنا كان نظام كامل من المعرفة والنظر ، ومن هنا أيضاً كانت قداسة الحيوان ، وصلته الروحية الوثيقة بالباطنة بالإنسان على أساس أن الحيوان يتجلى روحى له ، ويضعة منه في أصل الخلق . وهذا ما يفسر ذلك التلازم القائم بينهما في مختلف الصور الفنية .

وبهذا يكون الحيوان عنصر الحياة الذي يقف بالمرصاد لزوالها وفنائها الموجد في « عفت » : ويمثل الفعل « تأبد » روح الحياة التي يطلقها لبيد ، دالة على بحثها بتناسخها في كائنات بديلة ، متجددة ومتزايدة ، لتستمر الحياة في كفاحها من أجل الوجود .

فالشاعر إذن يوحد بين الحيوان والراحلين ، وكأن الحيوان نظير للإنسان ومماثل له ، وكأنه امتداد لحياته ، يبدأ دورة الحياة ويستكملها ، من حيث انتهى الإنسان . ولكن هذا ليس غاية المطاف : فالشاعر حينها يقابل بين « عفت » و « تأبد » ، مسوياً بين الإنسان والحيوان ، يكون قد أشار من طرف خفى إلى أن الحيوان قد عاش نتيجة لرحيل الإنسان : أى أن هناك صراعاً خفياً بينهما : فحياة أحدهما ليست حياة الآخر ، ووجود أحدهما ليس وجوداً للآخر : وليس هذا إلا وجهها من جدلية التبادل الروحي بين الإنسان والحيوان على مستوى الحياة والفكر . ومن داخل هذه الجدلية وجد الحيوان في هذه القصيدة وغيرها بوصفه الوسيط التعبيري الذي يصور محنة الإنسان ويحملها نيابة عنه .

وهكذا يحدثنا لبيد عن تضامن عناصر الحياة وتناقضها في

٢ - ١ - ٥

إن البيت الأول ما يزال قادراً على أن يستوقفنا ، مرة أخرى ، أمام إحدى الظواهر المهمة في هذه المعلقة ؛ إذ إننا نجد الشاعر قد خلق نسيجاً حياً من التضامن والتفاعل بين المعاني فيها بين شطري البيت ، فضلاً عن امتداده عبر سائر أبيات القصيدة . وهذا ما يحققه الشاعر بالضمير «ها» ، الذي ترد في البيت الأول أربع مرات ، فضلاً عن وجوده في كل أبيات القصيدة ، بلا أدنى استثناء في قافيتها ، وغيرها . ومعنى هذا أن الشاعر يستعيد كائناته الشعرية ويستقيها في هذا الضمير على مدى القصيدة كلها . ومن هنا كانت حروف القافية ، فضلاً من كونها ذات قيمة دلالية ورمزية ، تحمل قيمة بنائية تكوينية أصلية ، بوصفها تجلها لصيغة كلية من صيغ الشعور الإبداعي والإدراكي ، التي يلهج فيها ليبد بذكر الكائنات ، ويلهث بتردادها معوضةً شعرية تستدعي الكائنات : تثبتها وتؤكد وجودها وتسحضرها مدداً يغني ميادين الصراع الشعري على الدوام .

تفصيل ذلك أن «ها» الضمير بتردده بين أرجاء القصيدة يحقق للشاعر رغبته في خلود الأشياء وتكرارها : رغبته في خلود الديار ، برغم عقالها ، وإظهارها - بالضمير - بعد خيالها ، وتكرار غير الديار من الكائنات الشعرية في كل أبيات القصيدة ؛ ذلك أن الضمير «ها» يحمل معنى تكرار الأشياء والمتعينات والقيم والمعاني والرؤى التي هي أدوات تفكير الشاعر وآلته في مواجهة الزمان ؛ فهو على ذلك رمز الازدواج الدائم ، ولشأنه الباقية . وعن طريق هذا الضمير نلاحظ أنه ثم أشياء توجد في اللغة ظاهرة ، ثم توجد مضمرة ؛ وظهور الشيء مرتين أو أكثر ، وفقاً لقانون وعظام مترددين ، إنما هو تكرار للروح وإرادتها ، وفعل الزمان وما يضادها في مسارها من كائناته وآلاته . فالشئ - إذن - ينتشر إلى شيئين أو أكثر في هذه القصيدة التي تقوم على مغالبة العناء ، وكأنما - مرة أخرى - بصدد صورة ثانية من تحولات الكائنات وتنامسها ونمائها المتوالد المتواصل على مدى القصيدة ، بعيداً عما ليبد خلق العالم وإدكائه تحولاته فتخرج الأشياء من بطن هذا الضمير المؤنث ، وتتسلل منه ، فتجلبوب وتتسرود أصلثها ، وتوجد وجوداً مستمراً على مدى الأبيات كأنها شواخص الخلود ، ورموز التمرد على الزمان .

إن هذا الضمير إنما يأخذ بهذا المعنى مركز الاهتمام ، ويصبح - من حيث هو مكون القافية - حاملاً لقيمة في ذاته ، بحاجة إذا لاحظنا ارتباط معنى التأنيث في الضمير بهذا التوالد المتعدي لأشياء القصيدة . فهذا التأنيث في «ها» - مع غيره من أشكال التأنيث الأخرى على مدى القصيدة - يكشف لنا عن مدى انشغال الشاعر - من أجل بعث الحياة - بدواعي الخصب

الضامنة لتجذره من الضياع والوقوع - مع الديار - تحت وكلم الرمان وعفاء المكان ؛ ذلك أن «مى» - المكان ، مع ملاحظة ارتباطها بالهاء - هي التي تعبته وتحلده وتبرزه وتنقذه من الضياع الروحي في هذه التجربة أو المنحة الزمانية الخطيرة . إنها تعطيه - في مواجهة هذا الركام الزماني ، أو الرمل الطاغى - منكما في المكان يحمي به ويبرز فيه وجوده الإنساني ويتعين ؛ كما يبرز فيه وجود الديار ويتعين ، في اللحظة نفسها التي ينطلق فيها اسم المكان التي كانت فيه هذه الديار . وبذلك تكون «مى» هي القيمة المكانية صديقة الإنسان ، التي يكبح بها زحف الزمان ، وينشق بها إلى العلانية والوجود . إنها رمز لمقاومة الإنسان لطغيان الزمان ، وواحدة من الدوال البليغة على تفاعلات الشعور العربي أمام مأساة الأطلال ؛ وإلا فكيف نفسر أنه ، مع كل ذكر للأطلال في القصائد الجاهلية ، يرد اسم للمكان ؟ إنها ليست مجرد كلمات تقول لنا إن هذه الديار التي عفى عليها الزمان ، قد كانت بالموضع المسمى كذا أو كذا ، وإنما هي سلاح الإنسان ضد الرمان ، وسلاحه ضد العناء ، ينهض به ليستعيد فيه وجود المكان ، وتحقيق هو أيضاً تماسكه ، ونحواً من وجوده ؛ وكذا معنى الحياة والبقاء ، برغم ما يتعرضان له من ضياع وهاء

٢ - ١ - ٤

وكما كان العناء يزحف في حصاره ومجوده على الديار ليغشى على «محلها» فمقامها ، يدفع ليبد يقوى الحياة لثرب وتزداد ؛ حتى تضغو على الديار (غولها فرجامها) . وينهض التعبير الشعري ليث الحياة بفعل لا تسبقه ولا تفصله أداة تعطفه على فعل العناء ، وكأنما هي إرادة الحياة تسارع إلى فرص وجودها ، وكأنما هي - في الوقت نفسه - دالة المضجر في الأداء التعبيري النقوي المتأجج للعناء ، والساعي إلى تغيير العالم وتعديل لأوضاعه .

معنى هذا أنه كما عفى الزمان والرمال على الديار في تنابهما عليها ، فإن الحياة أيضاً تنابع على الديار في إثر الزمان ، تطرده وتفسح آثاره ، وتمعى عليه ؛ كما عفى على الديار ، وتلاحقه لتكتمك من علوائه واعتدائه ، وتطامن من بعض ما بث في الروح من نواته .

ومن هنا كان للاسمين : «غولها» و«فرجامها» نفس ما للاسم «مى» من قيم ؛ إنها - أيضاً - شواخص للتحدد والتعين والوجود ، بل إنها - من حيث هما جيلان - صورة للتجمع المكانى ، يتمثل فيها الحصى والملاذ ، والمعاذ الذي تلجأ إليه الحياة لتصد عارات الرمان والعناء . إنها قيمتان كبيرتان لمكان ، تتكتم فيهما بعض قوى الحياة : قوى التحدد والعلاية والبروز والمقاومة للتلاشي والعدم والخباء .

يلو الشاعر إذن مسوقا إلى البحث عن التماسك والازدواج ؛
ازدواج العناصر المتناقضة ، وازدواج العناصر المتعاقبة ،
وتضامن العناصر للتلاقية ، كتضامن صور الإضافة المتعددة ،
التي تنبئ عن التماسك والتعاطف ، كما تنبئ عن التوافق
والثبات ، والاتصاف والاقتران ، وانعقاد الأواصر .

إن هذه الأشكال إنما تعبر عن موقف وجودي وفلسفي ، تفه
العقلية التي يعكسها العربي في شعره وغير شعره ؛ فالتثنية - مثل
الجمع - تؤدي في حياته دورا كبيرا ، وتلخص جانبا من موقفه
نحو الحياة ؛ إنها بديل العزلة والرحلة ؛ إنها حالة من يلتصق
«المصاحبات» ، بل هي حالة للمفرم بالمصاحبة ؛ لأن المصاحبة
هي حالة من له رفيق يصاحبه في فضاء الصحراء ووحشتها ،
يدفع عنه الخوف ، ويثبت فيه الطمأنينة والدفء ، بعد العزلة
والرحلة والوحدة .

فليد إذن ، والعقل العربي فيه ، يعكسان على اللغة دائيتها ،
ليحققا لها الأمان ، ويدفعا عنها المخاوف ، وليعبرا - في الوقت
نفسه - عن نهج تركيبي أصيل بين عناصر الحياة ، ووجود
النظر ، ونظم الإفراءك . وما ذلك إلا صدى للرغبة في إعادة
تنظيم العالم ، ليصبح أكثر تماسكا وأقل تناثرا .

وحين يكرس ليد في القصيدة ما قد أعطى سلفا في الحياة من
ثنائية ازدواج ، يقتضيها ما تعيشه الحياة الجاهلية حوله من
صراع مع الغناء ، فإنه لا يكون من العجيب أن توصف هذه
القصيدة بأنها قصيدة جدل وصراع .

٢ - ١ - ٧

«مدافع الريان حوى رسمها
خلقها ، كما ضمن الوحي سلامها !»

إن عناصر الحياة والوجود ، ترتفع - الآن - فوق عناصر
الفناء والعدم !

إن الحديث عن تعرية الرسم ، وعن الخلق وما يجمعه من
معنى البلى ، يجبرنا - بالرغم من ذلك - أن الحياة تعلق ، الآن ،
وتتجاوز الفناء ؛ ذلك أن مسيل الماء في مدافع الريان (ولنلاحظ
معنى التسمية) يخلق معنى جديدا من معاني الحياة التي يخلقها
الماء ، واهب الحياة هند كل بدائي ، وعبر بدائي ، ويصفي
معنى الحيوية والجلدة على التعرية التي يجذبها الماء . فالمدافع في
جبل الريان قد تعرت رسومها ؛ والتعرية لما انظمر ، إنما تنبئ
عن تجلده وانبعاثه ، ويزوجه بعد موات وجهه

فالماء له جدله ؛ إذ فيه هلاك وفيه أيضا حياة ؛ فيه الإزالة
والمحو ، وفيه التعرية والكشف ؛ ومن داخل هذا الحذل الذي

والمطاء الثرى ، الذي ترمز إليه الأموة ومعانيها الشائعة في
المعقبة . وهل ينصل معنى الأنوة عن معنى الحياة وتوالدها
ونمائها ؟ وهل ينصل معنى الأنوة في الضمير «ها» عن توالد
الأشياء في هذه القصيدة التي تقوّم الغناء ؟

٢ - ١ - ٦

وهناك نوع آخر من الثنائية والتضامن غير ثنائية الظاهر
والمضمير السابقة ؛ فثم نوع آخر خلفه الشاعر باللغة في صور
كثيرة ، مثل : «محلها فمقامها» و«عولها فرجامها» ، و«حلالها
وحرامها» ، و«وجودها فرهامها» و«ظيلها وبعامها» ، فضلا
عن الثنية في «الحلوتين» ، وثنائية التقابل في مثل : «هفت»
و«نابذ» ، وغيرهما على نحو مترادف وكثيف .

وهناك ذلك السجع الذي يلتصق بوجوده في هذه التجمعات
المتوالية من أنواع الأمطار والسحب في بيتين متواليتين (الرابع
والخامس) ؛ هذا إلى ما نراه من تكرار مستمر لحالات التعطف
وحالات الإضافة التي يتساند فيها المضاف مع المضاف إليه
كأنما لبقيا معا كبنا واحدا متماسكا جديدا .

فما بال هذه الاثنيية الإضافية ؟ وما بال هذه التجمعات
والتركيبات المتكاثرة ؟ إن لكل منها معناه الخاص الذي يستعرض
له في حبه ، ولكنها جميعا ، على وجه الإجمال ، «الأنماط الخاصة من»
التناول اللعوي الذي يحمل معنى في ذاته ؛ إنها رموز لتضامن
الكائنات آنا ، وتصارعها أنا آخر ، في هذا العالم الذي تنف فيه
قوى السلب في موقع المواجهة التي لا تفتر مع قوى الإيجاب .
ذلك أن الشاعر العربي لا يريد أن يقف منفردا أو تفك الحياة
منفردة ، في مواجهة قوى الصراع التي يملأها وتعايشه ، فيقيم
من اللغة ثنائيات أو تجمعات تتعقد على التجاور والثبات ،
والمشاركة والتماسك ، ولا تحلو أحيانا من أن تكون تعبرا عن
بعض صور المراحة والتناثر ، وما تلفه الحياة من تناقص .

إن هذه الأشكال اللعوية في تكرارها الملحوظ ، تصبح ضربا
من التعاويد التي يطلقها ليد الشاعر ، تخاضا كما يفعل أضراره
السحرة والكهان ، إذ يهللون مكررين لمعاني وتراكيب خاصة ،
من أجل استدعاء القوى المستحبة وطرد القوى الشريرة ؛ إنها
بمثابة الطقوس الدينية في أشكال لعوية لا يعتا ليد يقيمها ، في
الشعر ، بحسه الخالق ، ليتلمس فيها نوحها من التأييد
والاستيثاق ، ويحقق تساند عناصر الحياة ، وظهورها على هوامل
استمكك ولغناء ، يحصل ما تقوم عليه وما تنصمته من تكرارية
البقاء وتأييده ، وكأنه يقيم باللغة - في محور الأطلال على وجه
الخصوص - أمنية بديلة من أسية الديار التي أتى عليها الرمال
وأحاطها إلى أحلال

كونها حاملة للكتابة : « ضمن الوحي سلامها » ؛ فليست الطاقات الموجودة في الأفلام ، وفي السلام ، منفصلة عن الكتابة ، بل هي تابعة منها ، بوصفها القوة السحرية الأولى ، وطاقة الخلق الثانية ، بعد الإله .

إن الكتابة في « الوحي » ، (بيت رقم ٢) ، وفي « الربير » (بيت رقم ٨) ، رمز لقوة جعلت أثر الحياة التي يخلقها ماء السيول يتضح وتجد في « عرى » ، (بيت رقم ٢) ، وفي « جلا » ، (بيت رقم ٨) ، كما يتضح في « ضمن » ، (بيت رقم ٢) وفي « تجدد » ، (بيت رقم ٨) ، وجعلت هذا الأثر يتد في الدمن ، حتى أصبحت تثبت الأيقان وتحتضن في أرجائها الطياء والنعام وأنسال الطياء والنعام .

أي أن « مدافع الريان » ، « ضمن الوحي سلامها » ، مثل « جلا السيول عن الطول » ، « زبر نجد متنونها أقلامها » ، تتواصل - جميعها - لتسوق القصيدة إلى المزيد من معاني الحياة التي تجعل الدمن تتحول وتخرج عن طبيعتها الجامدة ، إلى طور من أطوار الحياة جديد ، ترزق فيه بمجرايع النجوم وجود السحب ، ورعائها ، فتعلو بين أرجائها فروع الأيقان ، وترتع الطياء والنعام .

ومن هنا لا تبقي كلمة « دمن » وحيدة قاحلة مفردة ، ولكنها تتعامل مع غيرها ، لتنتقل إلى معنى جديد ، يفتن بالحياة ويمتلئ بمعاني الحياة . وهذا مثال لتفاعل الكلمات في الشعر ، مع ما بينها من تباعد ظاهري . وإن ما بيننا من شعر لبيد غنى بهذه التفاعلات وجدلها المستمر . ولعلنا نزع أن هذا هو بعض مناحل الوحدة والبناء الدراميين في القصيدة ، وفي أي عمل أدبي .

ولكن للتعزية في « عرى » ، وللمكتابة في « الوحي » ، وجوها أخرى . فالقصيدة إذ تعالج بالحياة في الفعل « تأبد » ، وبالماء ، في « مدافع الريان » ، وجه الموت ، في الفعل « عفت » ، تعالج فيه ، أيضا ، وجه الخفاء ، بالفعل « عرى » ، بعد إذ تلاشت الديار واختفت ، وصارت إلى عدم ضاعت معه معالم المكان ، فآل الأمر إلى تهديد خطير للإنسان ووعيه بالعالم ، ووضعه في الوجود .

وقد حاول الشاعر - من قبل - حرس المعالم في المكان ، مرة أخرى بعد ضياعها ؛ فلجأ إلى ذكر الاسم « منى » ، وذكر الجبلين « غولها » ، فرجامها « ؛ وهو - الآن - يصنع الشيء نفسه حين يعرى رسوم مدافع الريان ، ويكشفها بعد خفاء ، فيعالج بذلك جدلية العالم الذي يفصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم »^(٩) ، فيستعيد المكان ، بالفعل « عرى » ، وجهه الإيجابي للتعبير ، لتحديد الباهر ، بعد إذ

يستجبه الماء ، تصبح عبارة « عرى وسمها » رمزا لتجديد الحياة ، ويزووعها بعد انطماس . وهذا ما دعا الشاعر إلى تسمية التعزية ضمنا ، وحفظا وبقاء ؛ فهذا ما توضحه لنا كلمة « ضمن » ، وتشارك في فعله وتحقيقه ؛ فكأنها - مع الماء - قد وجهت معنى التعزية إلى هذه المعاني التي تتول إلى الحياة لا الفناء .

وجاءت كلمة « كما » لتكون وسيطا ، وأداة لتضل هذه التحولات للدلالة ، ولتفاعل أيضا مع كلمة « خلقا » لتعيد تشكيل وجودها ، فلا تدعها خالصة للبل ، بل تتجادل معها ، فتضفي عليها معاني الحياة والثبات والخلود الذي نلاحظ فيه دائما آثار المقاومة وجراحها . لقد صارت « كما » كأنها تقول لنا إن الرسوم ، برغم خلقها ، تبعث وتتجدد وتقوم - بفضل الماء - كل عوامل الفناء !

وكما شارك مسيل الماء من مدافع الريان في صنع معنى التجدد والخلود والحياة ، برزت قوة روحية أخرى ، ليست غريبة علينا ، مهيئة للقاء ، هي قوة الكلمات وسحرها . ومن هنا تبرز كلمة « الوحي » ناهضة قوية بين سائر الكلمات

إن مشغلة الشاعر - مثل السحر والكائن - هي الموت ، موت الحياة ، ومحاولة حفظها ، وقيادتها وحكمها ومن هنا كانت بعض قداسة الكلمات ، وقيمتها الروحية عند الإنسان . ولقد طفق لبيد يطلق ثعالبه وركبها ، يفتشها على أحجار الطلل ، ويقايا الدمن ، ويجعل « الوحي » تعويذته التي تعري الرسم وتجده ؛ لتبرز به الحياة وتمود مرة أخرى ، ويكتب لها الخلود . وهي أيضا تعويذته التي تستر - من بعد - لمواه المظلم هل الدمن ، وترزقها بالبركة والحياة ، فتعلو بينها فروع الأيقان ، وتتأسل في أرجائها الطياء والنعام ، وكأنها تتداهي جميعا لسحر الكلمات صانعات الحياة .

ولن يصبح من الغريب علينا ، بعد ، أن يكون ذكر الكتابة والكتب ، في كل مرة يرد فيها هذا الذكر ، إعلانا بيده للحياة جديد . وهذا ما نراه في البيت الثامن :

« وجلا السيول عن الطول ، كأنها زبر ، نجد متنونها أقلامها »

فها نحن ، مرة أخرى ، أمام « الكشف » أو الجلاء الذي تعدته السيول عن الطول بعد خفاء ؛ ذلك الكشف الذي هو من قبيل التجديد ، الشبيه بالتجديد الذي تصنعه الأفلام للكتابة والكتب

ولأفلام إنما تستمد طاقتها التجديدية من كونها كتابة ، فلما كما أن الأحجار والسلام تستمد طاقتها الصيانية الصامتة من

عنه - بالفعل « عفت » - اللب والخفاء والغموض والانهام .

وحيث يتبدى الوجود ، ويتفتح في الفعل « عرى » ، يكتسب المعنى ، ويتفتح معه الإنسان ، ويبدأ حوار مع الوجود ، فيدرك ذاته ، وينسبط وعيه ويمتد . ومن هنا كانت هذه العلاقة التي خلقها لبيد ، أو كشمها ، بين الرسوم التي عبرتها السيول ، والكتابة التي حفظتها الأحجار ، من حيث إن « العالم يفتح للإنسان من خلال اللغة »^(١٠) ، ومن حيث كانت « اللغة هي التجلي الوجودي للعالم »^(١١) . ومن ثم يدخل طرفا البيت « فمداع الرهان ... الخ » في تساق دقيق ، ويؤول إلى نوع من الإدراك الوجودي الأصيل ، يحو وجه الغرابة التي تتابنا للوهلة الأولى ، حين نعين صورتى التشيه .

ويقتضينا الأمر الآن أن نسأل ما الوظيفة التي تؤديها هذه العلاقة بين الشعر والكتابة ، في هذه الفصيلة ؟

إن الشاعر يحقق بهذه العلاقة وظيفتين أو ثلاثا : الأولى أنه يهب للحياة الجديدة بعض ما في الكتابة من سر وسحر ويقاء وضمان ، أو - في كلمة أخرى - يهبها بعض ما في الكتابة من خلود ، وقدرة على معالجة الزمان .

والثانية ، أنه يريد هذه الحياة بعد أن اكتسبت الوجه الحيواني والنباتي ، بفضل الفعل « تأبد » ، أن تكتسب الوجه الإنساني ، بفضل الكتابة في « الوعي » ، من حيث كانت اللغة والكتابة خصوصيتان إنسانيتان ، فضلا عن كونها المجمل الأصل والجندري للتواصل الإنساني . ومن ثم يريد لبيد ، وهذه هي الثالثة ، أن تكون الحياة الجديدة متحفة في الوعي ، ومتواصلة على مستوى بمائل العلاقة اللغوية ، فتكون قادرة على تبادل الحوار الإنساني ، بديلا عن الحوار المفقود ، مع الجماعة الإنسانية الغائبة ، التي ذهبت بها الرحلة الكامنة في الفعل « عفت » . وما هنا عمل جدلية ممتدة ، ستجمل الشاعر يقف ، لئلا بعد ، بالأطلال ، ويحدثها ويحاورها . . (بيت رقم ١٠) .

٢ - ٢

الحركة الثانية :

- (٣) « دمن ، نجرم بعد عهد أنيسها
حجج ، محلون ، حلالها وحرامها ،
(٤) « رزقت مراييع النجوم ، وصايبا
ودق الرواعد ، جودها فرهامها ،
(٥) « من كل سارية ، وغاد مدجن
وعشبة ، متجاوب إرزامها »

- (٦) « فعلا فروع الأيخان ، وأطفلت
بالبجلهتين ، ظباؤها ونسماها ،
(٧) « والمعين ساكنة ، صلي أطلاتها
عوقا ، تساجل بالفضاء بهامها ،
(٨) « وجلا السيول عن الطلول كسأها
زهر ، تجرد مستونها أقلامها ،
(٩) « ألو رجع واشمة أسف نؤورها
كففا ، تضرض فوقهن وشامها ،
(١٠) « فوقت أسأها ، وكيف سؤالنا
صبا عمواليد ، صايبين كلامها ؟
(١١) « عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا
منها ، وغودر نؤها ، ونمامها ،

٢ - ٢ - ١

تأتي الحركة الثانية تكملة لشرحها لعناصر الحركة الأولى ، مؤكدا للحياة ، وأنها لها المزيد من التمكن والانتشار ، ولكن الجدل - في النهاية - يحيط بكل مقال !

٢ - ٢ - ٢

« دمن ، نجرم بعد عهد أنيسها
حجج ، محلون ، حلالها وحرامها »

إن الجميع التي تجرمت ، وعهد الأنيس الذي بعد ، قد هبنا بالديار ، وأحالاها إلى « دمن » ، تخلو من الأنس ، وتضج بالوحدة ، والوحشة التي تنمو وتزايدها كلما خلت السنين وتجرمت . وهكذا أطلتها العزلة ، وأحاطها الانقطاع .

ولم تعد كلمة « بعد » مجرد ظرف للزمان ، بقدر ما أصبحت آلة له ، وللغراق والبعد والرحلة ، تحمل نذيرا بالفساد والهدم والعفاء ، ويقدر ما صارت نذيرا بغراب الديار ، واستحالتها إلى دمن وغلاء . لقد صارت الدمن - بذلك - تجسيدا لعمل الزمان في المكان .

واغتالت الجميع الديار ، واخترم الرمان أنيسها ، بما توالى عليهم ، وعلى ديارهم ، من دورات السنين والشهور بحلالها وحرامها ، بحربها ومهادنتها . ولذلك تصح كلمة « حجج » شخصية بإزاء « أنيسها » لتكشف عن الجدل القائم دوما ، بين الإنسان والرمان والإنسان وأخيه من بقى الإنسان . ومن ثم يتجاوز التقابل بين « حلالها وحرامها » كل المعايير الحسابية والسياسية للزمان الماهل في الجزيرة العربية ، ليكون موقفا من أجل خدمة « فعل » الزمان والحجج في الديار وساكن الديار ، وكاشفا عن طبيعة العلاقة الكامنة في البيت بين الزمان

الذي يرضى أهله^(١٣) ، وبرهامها ؟ إن هذا كله جدير أن يجعلنا نتأمل عما يعنيه !

إنها المحاولة الملحة من الشاعر لتأكيد الحياة برغم الغناء ، وتحقيق وفرتها واثبت بذورها وآلائها في كل الأرجاء ، لكي تزدهر ، وتربو ، وتتغلب على قوى القحط والإحمال والفناء .

إنه تتابع « الكلمات - الكلمات ! » ، وتضافها فيها يشبه التريمة ، أو الأنشودة المحببة ، يطلقها الشاعر ، يستدعي بها قوى البركة والحياة ، إنها مفردات التعميدة السحرية التي تحقق ذلك الجو الأسطوري ، المهيبة ، الذي يتصب في وسطه ذلك « الساحر - الشاعر » العظيم ، يندم بكلمة اسم أعظم ، وكل قوة مقدسة ، مستثيرا رعود السماء في العشيبة التي يتجاوب « إرزامها » ، ومشعلا بروقها في « ودق الرواعد » ، ومنديا قوى السحب المدججة الممتلئة إلى الحد الذي تلبس فيه آفاق السماء ظلاما ، لغرط كثافتها وتراكمها .

هذه هي الصورة السحرية ، وهذا هو المعنى الروحي والأسطوري ، لكل هذه الكثافة وهذا التسايع الشعري للأمطار ، والسحب المرعدة المبرقة التي يسوقها الشاعر العربي ليقيم من خلالها طقوس دراما بحث الحياة ، أو استحياء الحياة !

٢ - ٢ - ٤

وحين يلاحظ الزورقي ، وسابقوه من المفسرين ، أن الشاعر إذ يعدد ، ويمطر كل هذه السحب على الدمن ، فإنه يكون قد جمع لها أمطار السنة^(١٤) . فلنأخذ نرى أن هذه الملاحظة ذات قيمة كبيرة ، ولكننا في حاجة إلى أن نجاوزها إلى ما تعنيه ، وأن نبين ما تنطوي عليه من تنمية أو تجلية تتوافق مع مسافات الدلالات في القصيدة ، ومع مشغلة الشاعر في الوقت نفسه . وما تعنيه هذه الملاحظة إنما يجبرنا أن أنشودة الشاعر السحرية ، قد آتت أكلها ، وحققنا أهدافها ؛ إذ نجح الشاعر ، وجمع للديار وللدمن كل أمطار السنة . وما يعنيه هذا هو أن الزمان قد صار الآن في خدمة الديار والدمن ، يسوق لها كل ما يملك من مطر ، وأن الزمان قد صار الآن رفيقا بالحياة ، ومؤيدا لقواها ، بعد أن كان يوما قد أبلاها ، وعمل ضد سلامتها وأمنها ، وهادها .

وبالقوة الكلمات ! وبالسحر الكلمات ! إن سدايات الشاعر - الساحر العظيم وسط البروق والرعود ، قد أصابت كل النجاح : لقد آتت الزمان حادما للديار .

إن لحظة الانتصار الدرامي - الخمي - على الزمان ، قد تدت ، الآن ، في هذه الأبيات المعنونة ، التي تحكي أسطورة « استحياء الأطلال » ، التي يستهل بها العقل العربي كل روايته

والإنسان ؛ إذ هي علاقة الصراع والنزاع ، والمباغضة والاختلاط ؛ احتلاط القرار بالفرع ، والخير بالشر ، واللقاء بالفراق ؛ واختلاط السكينة والسلام بالمقاتلة والخصام ، والسلامة والصيانة بالعفوان والمهانة .

إن « حلالها وحرامها » قد جعلت لتنبئ عن الحياة الكثيرة المزعزعة التي عاشتها الديار ؛ حياة طابعها التردد والتذبذب بين هوامل البقاء والفناء . ومن ثم كان ضياح الاستقرار ، ومآل الزوال ، والتحول إلى ضمن وأطلال ؛ ذلك أن الزمان القائم في « حلالها وحرامها » هو زمان التناقض والتداخل ، وهو رمز القوى المجهولة التي تحلق الإنسان وأمانه ، وتعمل ضد أمه في أن يحقق ذاته وسلامه .

٢ - ٢ - ٣

لقد كانت الديار والدمن ملتقى ومجمعا لقوى كثيرة ، وأفكار كثيرة . لقد عشت بها قوى الزمان والفناء والرحيل والفراق في الفعلين « عشت » و « نجرم » ، ولكن قوى الحياة في « تأبير » ، والماء والري الدائم في « مدافع الريان » ، والكلمات في « الوحي » تتأزر مع قوى المنطق والسحب وتتواصل تواصلًا تزدهر به الحياة ، فتجلب الوحشة وترزق الدمن ، وتباركها الأمطار فتعلم فروع الأيقان ، وتخطو بين جبيناتها إناث الطياء والنعام ؛

« رزقت مراهبج النجوم ، وصايبها
ودق الرواعد ، جودهها فرهامها ،
« من كل سارية ، وهاد منجن
وعشيبة ، متجاوب إرزامها ،
« فملا فروع الأيقان وأطفلت
بالجلهتين ، قبيلاها ونعامها ،

إن الإنسان يسعى دوما إلى الأمن والسلامة وسط الأحطار ، ويبحث عن الرزق والبركة وسط الإحمال . ويتركز معنى الشاعر العربي بعامة ، ولبيد بخاصة ، في أدائه السحرية : « الكلمات » ، تناسب إيقاعاتها الشعرية مع نبضات روحه ، ويستجمل فيها زهو الحياة ورحلتها ، في المربيع والودق والسارية والغادية ، والمدججة والعشيبة ، فتزدهر الحياة ، وتختصر بالأيقان ، وتخطو مع حطرات الطياء والنعام .

وقد نسائل أنفسنا : لم كل هذا التسايع وهذه الكثافة ؟ تتابع السارية ، والغادية ، والمدججة التي قد ألبست آفاق السماء لغرط كثافتها وتراكمها ، والعشيبة التي يتجاوب إرزامها ، وتكثف الأمطار في المربيع ، وودق الرواعد ، بجودها التام العلم ،

الشعرية التي عاشت برغم الزمان ، فحققت - في الوقت نفسه - بعضاً مما أرادته العرب من معاني الخلود والاتصال على الزمان .

٢ - ٢ - ٥

إن الدمن - إذن - ليست موافقاً خالصاً في ذهن العرب ، بقدر ما هي بذور للحياة ، تنمو وترعرع ، في ظل سقيا الأمطار المتدولة في التراث العربي ، والشعر العربي ، أو فلفل إثبات تنمو وترعرع في ظل هذه الأنشودة الروحية ، التي تجمع السحاب والمطر ، وعلو الأيقان ، ورتوح الطيباء والنعيم .

نعم ، إن الدمن تصبح موثلاً للحياة ومصدراً للعطاء ، في هذه التجربة الشعرية المصيرية التي يعالج فيها الشاعر الفناء بالماء ، والزمن بالمطر ، والبلى بالكلام والكتب ، في «الوحي» وفي «الزير» ، فتصبح الدمن - حيث - ساحة للجهد الروحي ، والكفاح الشعري ، والوجودي . ومن هنا - أيضاً - كان شغف الشعراء بالوقوف على الأطلال ، بكاء على الحياة واستنهاضاً لها ، في الوقت نفسه .

إن صيغة «دمن» - وزقتها ، حين نستقطبها من الأبيات ، إنما تأتي رداً على «هفت» ، و «تجرم» ، ومواجهة لها لتعني أن عملية الحياة مستمرة ، برغم فناء بعض عناصرها ، وتعني - أيضاً - أنه برغم أن دورة الكون والفناء لا تنقطع ، وأن الصراع مستمر بين الحياة والفناء ، وأن الدليل قد تبلى ، والأهل قد يرحلون ، فإن الحياة توجد من جديد ، وتبدأ من جديد . وهذا هو إدراك العرب وفهمه لجدل الحياة وتحولاتها ، وهذه هي فلسفته .

وحين يقيم الشاعر بالكلمات - في سلسلة الراييع والودق والجسود والرهام والسارية ، والفادية ، والمذجنة ، والعشية - موجات من الحياة ، تتوالى مع الماء للنصب المتتابع الذي يخلق في الدمن حياة جديدة للحيوان والأيقان ، وكلاهما من معنى الإنسان - حين يقيم الشاعر هذا كله ، فكأنه يستدعي بخيوط الماء الكثيرة أحبه إلى ديارهم الأول ، وكأنه يقول لهم : «إنكم قادرون على العودة ، والبدء من جديد» .

ومن داخل هذا النداء الخليل الخفي تكون الدمن - في الإدراك العربي - هي القابضة وهي الاكتمال ، وهي الفناء ، وهي الخلود ، وهي أيضاً بذرة الحياة ، أي أن «الدمن» من حيث هي «دم» تصبح قيمة جبل بالحياة . وهذا نوع آخر من الجدل الذي يستحق في الكلمات ، وفي الكائنات ، وهذه أيضاً رقة معرفية ، من العقلية العربية ، نحو الحياة : إن كل شيء حين يأتيه الماء ، تدب فيه الحياة .

ولذلك تصبح السارية والعادية والمذجنة والعشية التي يتجاوب لإزائها ، أنحوت للأيقان والطيباء والنعيم ، التي يترايد أطلالها ، ويصبح تجلوب الإزمام ، الذي هو للناقة ، بمثابة تجلوب أصوات الحياة ، وبنات الحياة ، وأولاد الحياة ، التي تنجسد على الأرض في «الحلتهين» ، حيث «أطلقت» الطيباء والنعيم ، وحث رقلت «العين» ، وادعة مع أطلالها التي صارت قطعاً من البهام ، تنتشر «بالفصل» وتملؤه :

«والعين ساكنة على أطلالها
عونا ، فأجل ، بالفصل» ، بهامها ،

وليس ذلك ، في حقيقة ، إلا فورة التناج الحيوي لطاقت الأتوة والأمومة وخصوبة الحياة . ولقد كانت السحب والدمن ، وبنات الحيوان ، تزخر جميعاً ، بمعاني التأنيث ، وولادة الحياة .

٢ - ٢ - ٦

على أن هناك أمراً لافتاً يحتاج إلى محاولة للتفسير ، هو أننا حين ننظر إلى الفعل «تجرم» ، من قوله «دمن تجرم» ، بعد عهد أنيسها ، حجب ، وإلى الفعل «هلا» ، من قوله «هلا فروع الأيقان» ، نلاحظ أن الشاعر قد ترك تأنيث الفعلين ، مع أن السياق النحوي يقتضيه ، فالشاعر في الفعلين يتحدث عن الحجب وعن الفروع ، وكان حقه - على ما يقضي نحو اللغة - أن يلحق بالفعلين تاء التأنيث ، فيقول : «تجرمت ... حجب» و«هلت فروع ...» ، ولكنه لم يفعل .

ولكن فهم هذه الظاهرة على وجهها ، يجب أن نعلن لأنفسنا أن معاني الشعر ، وكذا كل فن ، إنما هي معاني إنسانية ، أي أنه يمكن النظر إلى هذه الظاهرة التي بين أيدينا على أساس أنها تحمل قيمة إنسانية ، أو علاقة إنسانية ، مع موضوعها المتخيل فيها ، وهي - من ثم - علاقة تحمل كل ما تحمله علاقات الإنسان من قيم وجدانية وفكرية وروحية .

إن تجرم الحجب ، وعلو فروع الأيقان ، لحظتان حاسمتان في تاريخ الإنسان ، قرضان مالا تتطلبه سائر اللحظات ، وترفضان ما قد يفرض على غيرها من اللحظات ، فتجرم الحجب رمز لحركة القوى المعيبة المهولة التي تقهر الإنسان ، وعلو الفروع رمز لحركة القوى الروحية الطيبة ، التي تقف بجانب الإنسان ، تغلب معه الزمان ، وقهر الزمان .

وتجرم الحجب رمز الانصرام والانقطاع ، وغير الزمان الذي يجاني الإنسان ، وعلو الفروع رمز الامتداد ، والوصل ، والنهـ الذي يشتهي الإنسان ، ولحظات كهذه ، تلتوي بها النفس أو تنبسط ، لا بد أن يكون لها - في الإدراك وفي

الإحساس - موضع خاص يستلحق من اللغة صورا تتساق مع طبيعتها الماحقة أو الخالقة :

إن الحجاج التي تجرمت هي القوى العمياء التي تعبت بالأنيس والإنسان ، إنها القوى اللا معقولة التي تنزع من الحياة الإنسانية تماسكها ومعقوليتها ، وتسلب من الإنسان مقوماته فتصبح لذلك غير جديرة إلا بلطف قد خرجت عن السياق المعتاد ، وبمعاملة لغوية خاصة ، تستلج من هذه القوى بعض خصائصها ومقرماتها ، فتخرج بها من التأنيث إلى التذكير ، وكأنها لغة تعبت بالزمان بعض ما عبت بالإنسان . إنها صورة من صور الكفاح الإنساني ضد الزمان ، تتبدى في شكل من أشكال الجدل اللغوي واللبني ، الخلاق ، الذي يكشف باستمرار عن آثار التوتر الباطني العميق بين الإنسان العربي والعالم والزمان .

ومن ناحية أخرى فإن فروع الأيقان يمثل لحظة إنسانية ، يشق فيها الشاعر الإنسان بالقوة والبروز ، بكلمات إنسانية يسرع معها أن يقول : إن الفروع قد «علا» بلا تعويل على تاء التأنيث ، إذ تصبح فروع الأيقان ، أو الأيقان ذاتها ، قوة روحية إنسانية ، يجد فيها الإنسان غمامة وأعلاما ، ويحقق فيها ذاته ، ويلقى فيها الأنيس ، بعد رحيل الأحباب ، وذهاب الحياة . فالنبات مثل الحيوان ، مبادل روحا للإنسان ، ومبادل للأنيس الذي بعد هدمه بالديار . ومن هنا كانت التسوية بين الأيقان والأنيس والإنسان في التعامل اللغوي ، أو الشعري ، وكأنما الشاعر يسوي بين قوله : «علا فروع الأيقان» ، وقوله : «علا الإنسان» ، أو كأنه يقول بطريقة لغوية متوازنة متساوقة الأطراف : «علا الإنسان ، حين علا الأيقان» ، إذ كان الأيقان البري المتوحد ، أنما للإنسان الذي هو - أمام الأطلال - الوحيد أيضا ، والمتوحد .

إن حكمة اللمة ، أو حكمة الروح الإنسانية وراء الظواهر اللغوية ، متعددة الوجوه ، وفيها خفاء كثير ، ولكنها جديرة دائما بمحاولة فهمها ، ولقائها ، وكشف بعض نورها . وقد يروض جهد المحاولة وقيمتها المجردة ما قد يكون في محسوطها من قصور .

٢ - ٢ - ٧

والعين ساكنة على أطلالها

صوفا ، تأجل ، بالقضاء ، بهامها

إن الأمومة التي استغاضت في «أطفلت» من قوله السابق : «وأطفلت» ، بالجلهتين ، ظلوها ونعامها فقد أشعت معاني الوداعة ، والسكينة والسلام : «والعين ساكنة» ، وحفظت وفرة الحياة وكثرتها وانتشارها وتوالدها ، حتى صارت صفلا للحيوان

قطعاتنا قطعانا ، وتأجل بالقضاء بهامها» ، وانتشرت هي وأمهاتها في أرجاء الوادي . ومن هنا صارت كلمة «الجلهتين» عير دالة على مجرد التثنية بل على الجمع أيضا ، أي أنها تجاوزت ثنائيتها لتمتد وتبسط إلى الجمع ، فصارت - بحركة واحدة متصلة ومنتشرة ، من الحيوان - دالة على جميع جهات «العصاة» ، وكل جهات الوادي والديار ، فصلا عن الجلتهتين .

وحيث نقول إن صفلا للحيوان قد أصبحت نملا قضاء الوادي والديار وجنبايتها ، فإن هذا يجعل كلمة «بالقضاء» رمزا إلى أن الحياة قد نالت امتدادها وانفراجها مرة أخرى - بعد الانحسار - بفضل موارد الحياة في المياه والكلمات ، والسحب والأمطار ، والحيوان والنبات ، وبفضل الكفاح الروحي للإنسان ضد الزمان المعادي للحياة . وبذلك اكتسبت الحياة ، بامتدادها في كلمة «العصاة» ، صفتها الكلية الكونية ، لتصبح المبدأ المطلق للوجود ، حين يتبدى في وجهه الخيوي أو البيولوجي .

ويكون المعنى الكامن في قوله «أطفلت بالجلهتين» ، وقوله : «تأجل بالقضاء بهامها» ، هو أن هذا العدد الكثير من الحيوان الذي هم الديار ، هو وأطفاله ، إنما هو البديل عن تلك الجماعة الكثيرة ، من بني الإنسان ، التي رحلت وانفصلت ، وتركت ذات الشاعر وحيدة فريدة مع الديار الصاعدة الخلوية . ولما كانت الدات - عند العربي ، كما هي عند غير العربي - لا يكتمل تحققها إلا بالآخرين ، ولا نجد سلامها إلا في التواصل مع الآخرين وجماعة الآخرين ، فإن الشاعر - هاهنا - يخلق جماعة جديدة ، ويؤسس لقاء وتواصلا مع «آخرين» ، ليجد لذاته قرارها واتزان كما لها . وسوف يجد هذا المعنى صدها الجدل في البيت رقم ١١ ، حين نرى الشاعر يتحدث عن جمع الراحلين : «هربت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا منها» .

والأمومة مثل الطمولة حين تظهر بين الدمن والأطلال ، فإنها تعني الإلحاح القائم من أجل كشف منابع الخير والحياة والخصب والتوالد والنماء ، في كل صورها وكل أصنافها . وهي إذ تعني هذا فإنها تعني في الوقت نفسه الاستمرار والبقاء في وجه الزمان ، ويرغم الغناء . وهذا ما يعنى العربي ، ويشمل عقله ، ويعنيه في كل عيشه ، وكل شعره . ولذلك تكاثرت بعد كلمة «أطفلت» كلمات الأطلال والعود والبهام :

..... أطفلت

بالجلهتين ، ظلوها ، ونعامها

والعين ساكنة على أطلالها

صوفا ، تأجل بالقضاء بهامها

ومن ثم تصبح الأطلال والعود والبهام رموزاً لجدة الحياة ، ونضارتها ، وحدائتها ، ورمزاً للخصب الذي يرنو إليه الشاعر

العرب ، لتعود الحياة بين بقايا الدمن ، وتتجدد قواها ، وتبرز مرة أخرى ، وتعيش مستمرة خائفة .

٢ - ٢ - ٨

«وجلا السيول من الطلول ، كماها
زبر ، تجدد منوها أقلامها»
«لو رجع واشمة ، أسف تؤورها
كفنا ، نمرض ، فوقهن وشامها»

ومن خلود الحياة في الأطفال التي كانت صوراً مستكنة في الأرحام ، فتجلت وانكشفت وظهرت ، يتغل ليبد إلى مثل مجل آخر للكشف والظهور والخلود ، ألم به في الحركة الأولى ، ويعود لإقامته وتثبته وتأكيد أمم وعيه مرة أخرى في هذه الحركة الثانية ، بأن يجعل جلاء السيول من الطلول قربنا للولادة الحوية عند الحيوان ، وكأنها ولادة الديار بعد فنانها قاتون «حيوي» حتمى ، تتجدد به الحياة كما تتجدد حياة العرن والظباء والبعام

ولنذكر أن هذا الجلاء الذي تحدثه السيول للأطال إنما هو من قبيل الشعرية في ذلك البيت السابق :

«فمدافع السريان عرى رسمها
خلقاً ، كما ضمن النوحى سلامها»

ولنذكر ، أيضاً ، أن هذه الشعرية وهذا الجلاء ، قد أتبعها الشاعر - في الحالتين - بحديث عن الكتابة بأدواتها : من كتب ، وأحجار وأقلام ، بما تحمله جميعاً من قيم وقوى ، شعرية وروحية ، في ذهن العرب ، ترتبط عنده بالإيمان بقدراتها على الخلق ، وتجديد الحياة وتثبيتها وتحملها .

إنه ما يزال يعالج جانب الخفاء والتلاشى في الفعل «عفت» ، فالحياة - برغم انتشارها في كل صماء الحياة والديار - تصبح مفارقة في وجود كل ، مطلق ، يطلب تحقيقه الإنسان ، بتجاذله مع دوال إنسانية ، ليصبح داخل في نطاق التجربة الإنسانية وللعائنة الشخصية الذاتية . ومن ثم تأتى هذه الدوال في الطلول والزبر والوشم .

ومضاً عن ذلك فإن الشاعر حين يجعل السيول تكشف عن الطلول إنما يحقق نسبة هذه «المعائلة التي تعم «القضاء» ، إلى مكان محدد خاص هو الطلول ، من حيث هي ديار قد

انكشفت ، وتبينت بعد خفاء . ثم إنه يجب هذه الطلول حياة خالدة حين يجعلها مصونة محفوظة بشيئين : الزبر ، بمنونها ، (الموصولة بالوحى في «البيت رقم ٢») ، ووشم الساحرة . وليس ذلك فحسب ، بل إن الكتابة التي ضمتها الأحجار في «البيت الثاني» تتجدد هنا - الآن - بالأقلام ، كما أن الوشم يتجدد ، وتستعيد نقشه الواشمة الساحرة . وهل الكتابة إلا صفحات تجلو حقائق الحياة ، كما أن الأطلال صفحات تتجدد فيها معاني الحياة ، وتاريخ الحياة ؟ وهل الوشم والكتابة إلا القرى السحرية التي تحفظ الحياة وتصونها ، وتساند الديار وتعودها ؟

وهذا يكون تنويع الحياة بالخلود ذا صفة لغوية «شعرية» ، في تعبير ليبد وإدراكه الباطنى .

إن الحياة بفضل الماء والكلمات والسحر والوشم قد عمت كل الأرجاء ، وانبعثت الحياة من بعد موتها ، وخرجت الطلول حية من مقبرتها ، وأقامها الشاعر من رقادها ، «بفعل مذكر» ، (وجلاء) يلى بجلاء نهضتها ، وقدر السيول وقدميتها ، فكان السيول بذكورتها الأسطورية التي أضفاها عليها الشعر ، قد وهبت الأطلال المؤتة قوى الحياة وجماعها ، وكان مظاهر التأنث العديدة التي أشاعها ليبد في حديثه عن دراما «مش» الحياة في الأطلال ، قد وجدت اكتمالها في الطلول بلفائها مع ذكورة الماء الخالق الواهب ، في «السيول» .

٢ - ٢ - ٩

«فوقفت ، أسأها ، وكيف سألنا
صبا ، عوالد ما بين كلامها ؟»

إن «الفاء» ، ها هنا ، نُقْلَةٌ وُصْلَةٌ بين أمرين خطيرين : بين عودة الحياة ، في تلك العملية الشعرية والوجودية الكبرى ، والوقفة الإنسانية الجدلية للتسائلة ، ترزياً على هذه الحياة المعائنة . ذلك أن تولد مظاهر الحياة ومعانيها على الدمن ، بعد موت ، قد صار يصفو الآن على إدراك ليبد وأحاسيس ، حتى ليرامى له أن الحياة الجديدة كافية ومجربة عن الحياة الإنسانية الراحلة . وما هنا تولد بقوة جدلية كبرى ، تتعلق بالوعى الإنسانى ، والكيفية الإنسانية :

نعم ، لقد حلت بالدمن حياة ، ولكنها ليست الحياة الإنسانية التي ذهبت ولم تعد . ومن ثم يخلق هذا التناقض موقعاً جديداً أمام الإدراك الشعرى . إنه موقف الالتباس بين حقائق الحياة النهائية ، وحقائق الحياة الآتية . وهذا ما يجعل الشاعر يلغى

لا تعباً بأطوار الوجود وتحولاته ، أو هي «لا تشعر» بها ، كما
«تشر» بها ليبد : فلا تواصل إذن ، ولا سؤال ولا جواب .

ولهذا ، لا يجد ليبد عند الأطلال أو الحيوان والنبت إلا
الصمت الذي يوقف الشاعر من رؤاه ، ويرده إلى واقعة «العري»
التي أحدثها ارتحال جماعة الإنس التي كانت تعمر الديار :

«عريت وكان بها الجميع فأبكروا
منها وغودر نؤيبها ، وثمامها»

وتأت كلمة «الجميع» لتقف بإزاء الشاعر ، الذي صار وحيداً
في عزلته ، ولتقف بإزاء ذاته المنعزلة التي حرمت من الجماعة ،
بعد إذ رحل الجميع ، فتصور هذه المقابلة كل أحاسيس الغربة
التي يعيشها ، برغم وفرة الحياة التي استجذبت - حوله - هل
الديار ، ذلك لأنها حياة لا تحقق التمازج - أو الكلام - الذي
يلونه تنقص كسوة الإنسان .

ومن هنا كان التذكر ، وما يشبه من أشواق ، هما البديل الذي
يكمل ذلك النقص الخطير : «... كان بها الجميع فأبكروا
منها ، وغودر نؤيبها وثمامها !!»

حقاً ، إن الذكرى حوار مع الماضي ، أو رحلة في الماضي ،
ولكنها - بالرغم من ذلك - حوار ، حوار داخلي ، يكمل
- داخلياً أيضاً - «وجود» الإنسان ، ويحقق كينونته .

والذكرى - إلى جانب ذلك - اتصال ولقاء ، اتصال
فكري ، ولقاء خيالي بمن غاب : وهي أيضاً استمرار ،
كاستمرار الحياة في النوى والثمار ، أي في بذور الحياة التي بقيت
بعد أن رحل الإنسان ، «وغودر نؤيبها وثمامها» أي فيها ترك
الراحلون من مجار ليلاء الخالق ، وشجر يدهم - بنمائه - أبية
الديار ، ويساندنها ، ويدعم الحياة ، ويمدها بملحه . فالنوى
والثمار أتران بإقيان من آثار الإنسان ، يشيران إليه برغم
رحيله ، ويذكرا به برغم غيابه . ومن ثم كانت الذكرى أداة
لاستحياء الحياة الإنسانية وامتدادا لوجودها ، مثلما كانت النوى
والثمار استحياء لها ، وامتدادا لوجودها ، بعد إذ ذهبت في
الفعل «عريت» .

وحين يأتي الشاعر بهذا الفعل «عريت» ، فكأنه يريد أن يقول
لنا إن التعرية التي يصنعها رحيل الإنسان ، ليست من قبيل تلك
التعرية التي صنعها الماء من قمل ، فالتعرية التي نسب إلى
الإنسان ورحيله ، إنما هي من قبيل ذهاب الحياة ورحيلها ،
الذي اقترن بالعفاء منذ أول كلمات المعلقة في الفعل «عفت»
أما التعرية التي تسبب إلى الماء ، فهي من قبيل إقبال الحياة
واستحيائها وجعلتها .

«السؤال» ليس هو أو يستثير الإحساس بالاختلاط والحيرة
والاستشكال ، بعد إذ عادت الحياة ، ولكن في غير الصور
الإنسانية ، فصار الأمر مفرحاً ومغزناً معاً ، ومرضياً ومقلقاً في
الوقت نفسه . وهذا ما يورثه كل سؤال يتعلق «بالوجود» ، وهذا
ما يولده كل سؤال يسأل عن الإنسان والحياة والمصير .

إن الفرحنة الشعرية بالحياة الجديدة كان من المفهوم أن
نعتورها تلك النقائص النابعة من قانون تداعى للتناقضات في
الحياة الجاهلية ، وأن يصيها الجدل المحتوم ، ذلك الجدل
الكامن في كل نظر فني أصيل .

فالشاعر الآن بإزاء حياة جديدة وكثيرة . وعلى الرغم من
كثرتها الحالية ، التي ما فتئ ليبد يقيم فيها جماعات الطيلاء
والنعام ، وأجال الممين والأطلاء ، والموذ والبهام ، فإن إدراكه
لهذه الحياة كان مشروباً بشيء من الحيرة في أحضان الذات :
أيمدها حياة الإنسان ، فيخاطبها ويواصلها بالكلمات ؟ أيمكنها
أن تجرى معه حواراً تتحقق فيه ذاته ؟ أم أنها حياة عجباء ،
صماء ، لا يبين كلامها ، ولا تحقق معه حواراً ووصالاً ؟

وإنه لسؤال يلتمس الحاجة الإنسانية التي وضعت الإنسان في
مجال التاريخ ، وبدأ معها «وجود» الإنسان القائم على ما يلتمس
في تاريخ الفكر «بالوصى» الإنسان . وهذه الحاجة هي الحوار
والكلام ، فنحن البشر حوار وكلام . رجل ما يقول «ميدجر»
ووصى الشاعر بهذه الحقيقة عميق ، ولكن الحيوان والنبت ،
على كثرتها الحالية ، في الديار ، أو دمن الديار ، لا يعيان هذه
الحقيقة ولا يفهم للشاعر - الإنسان بهذه الحاجة . ومن هنا كان
هذا السؤال «الوجودي» الذي يوضح كيف أن الحقائق يدافع
بعضها بعضاً ، وكيف تتصارع في هذه القصيدة الجديدة ، أي أن
هذا السؤال يكشف عن المعنى الدرامي الذي صارت إليه
الأمور ، ويستثيره - ها هنا - في إثر ظهور الحياة الجديدة .

هل تنض هذه الحياة بالمعنى الإنسان الذي يروى الشاعر
بالود ، ويخلق المجال الذي كانت تنمو في مثله روحه مع بني أهله
وحسه وأحبته ، تواصل ونفاساً وتحقيقاً للذات ؟ أم أنها حياة
تنبش «بالمعدم» - الإنسان ، حياة الانفصال والصمت
والوحدة ، والقطع والموت والرحلة ؟ إن إثارة ذلك السؤال
الإنساني السابق ، تشير إلى أن الشاعر بإزاء حياة من النوع
الأخير ، «لا يبين كلامها» . وليس ذلك فحسب ، بل إنها قد
بدت صلبة قاسية «صماء» لا تستجيب للشاعر ، ولا تتجاوب
معه ، بل تتأني أن تهبه أي تعاطف أو فهم . وتأتي المقارنة القاسية
حين تكون هذه الحياة الجديدة الطارئة على الطلول «يعوالده» :
أي ساكنة مطمئنة هائبة النص ، ناعمة البلى . فكيف تعباً
- إذن - بالشاعر ؟ وكيف تشارك أحاسيس محته وآلامه ؟ إنها

دلالية ، مركبة متعددة الوجوه ، تعنى الصياح والعزلة ، والموت والفناء ، وغلبة الزمان ، وانحطاط المكان ، وضيق المعالم أمام الإنسان ، فيحيطه العموض ويستر إدراكه للمعالم ، ووعيه للوجود ، فتكون النجاة في الدقة ، والكتابة ، بوصفها دوال الروى بالعالم من جهة ، ومن حيث هما أدوات الخلود ورموز له ، من جهة أخرى .

ولقد تأدى لبيد إلى الخلود ، في صورته اللغوية ، في لحظة من لحظات الكشف الشعري التي تدمج بين عناصر الوجود ، بحدس فطري حقيق ، تتبدى معه الأواصر الأصلية ، والعلائق الخافية ، بصورة مذهلة محيرة تجمع بين تعرية الرسوم ، وصمان الكتابة لنهب الحياة بقاءها وتماسكها .

وما بين لحظتي العفاء في «عفت» ، والكشف في «هرى» ، كانت مجاهدات وصراعات وانتصارات ، جمعت بين قوى الإنسان واللغة ، والحيوان والنبات ، والسحب والأمطار ، فتعاسكت جميعا في شعور الشاعر وتعبيره ، لتصور موقف المعاناة لتناقضات الحياة والموت ، متمثلة في مسألة تحول الديار إلى أطلال ، وتصور في رؤية لبيد - العربي - المواجهة الكونية بمخاضها الأونتولوجي ، الذي عليه تتأسس سائر مواجهاته الأخرى مع الذات والأخر والأشياء ، ومن ثم تتأسس احتيراقه في مواجهة محنة الحياة ، على ما يتكشف في النوحات النالفة من القصيدة ، ويتمثل دائما من خلال هذه الطوابع الدرامية .

وهو أيضا حين يأتي بهذا العمل «هرى» ، جوابا لذلك التساؤل السابق الخطير ، فكأنه يريد - في الوقت نفسه - أن يقول لسوار :

«لقد هربت الحياة ، بعد رحيلك ، من كل معنى إنساني ، وفقدت ، يسوار ، قوامها الحقيقي !»^(١)

وها هنا تكون قد اكتملت لقوى الجدل الشعري دورتها : لقد بدأ إيجاب الموقف كله (منذ «تأيد» ، و«هرى» ، و«ضمن») على أساس من العلاقة الروسية القائمة على التوافق والتوحد ، بين الإنسان والحيوان والنبات ، وعلى أساس من الطابع الإنساني والوجه اللغوي ، للحياة الجديدة ، وإذا به يتنهي إلى طرح وصية تقوم على إدراك ما بين الأطراف بعضها ، من عناصر السلب والتناقض ، ولكن قوى التركيب ، ماضية في الطريق !



خاتمة :

عالج لبيد في الأطلال مشكلات إنسانية كبرى ، فكانت الديار رمزا للوجود كله ، عالج من خلالها مشكلات الوجود في العالم وإدراكه ، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت ، ومعاناتها جميعا ، في آن

وكانت الرحلة ، والوحدة ، هما منبع العفاء الذي حمل قبا

الهوامش :

- (١) د . حر الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٦٧ ، القاهرة ، ص ٣٧٩ .
- (٢) انظر ، د . عبد المنعم ثلثة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ١٩٧٣ ، القاهرة ، ص ١٣١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
- (٣) د . كمال أبو ديب ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهل ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ١٩٥ ، مايو ١٩٧٨ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .
- (٤) لم يقصد ، في هذا المقال ، إلى متابعة ما سبق من دراسات للمعلقة .
- (٥) سارتر ، نظرية في الازمالات ، ترجمة سليم محمود وعبد السلام الفناش ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .
- (٦) نفسه ، ص ٢٧ .
- (٧) نفسه ، ص ٣٥ .
- (٨) نفسه ، ص ٥٠ .
- (٩) د . نصر حامد ورق ، الهرميوطيقا ومعصلة تفسير النص ، مجلة أصول ، القاهرة المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص ١٥١ .
- (١٠) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (١١) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (١٢) الزورى ، شرح للمعلقات السبع ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
- (١٣) نفسه ، ص ١٠٩ .
- (١٤) لم يرد اسم ديوانه في مجلة الأطلال ، ومع ذلك لا ينبغي أن يفهم أن وجود ديوانه في القصيدة ، يقتصر على الوجود المذكور والنظور ، وإنما هي ذات وجود أصلي وكل ، قد يظهر فيذكر ، وقد يخفى فيسطن

الغزل العذري واضطراب الواقع

على البطل

فلبت رجالاً فيك قد نلروا دمي
وموتوا بقتل - بابشين - لقون
إذا ما رأت طالما من ثنية
يقولون من هذا ؟ وقد عرفون
يقولون لي : أهلاً وسهلاً ومرحباً
ولو ظفروا بي خافلاً قتلون
« جميل بن ميمر العذري »

١ في الأبيات التي جعلناها واجهة للموضوع تظهر صورة الفارس النبيل ، الذي تقوم فروسيته على
السمو الخلفي والسجيا الحميدة ؛ فهي فروسية روحية مبداءها الحياة قبل أن تكون فروسية مادية
مبداءها القتال ؛ أما عذرها فالحفة والترفع عن الصغار وأخذ النفس بضوابط الخلق الرفيع ، قبل أن
تعتد ما تتطلبه فروسية المادة من نصير على الأذى الجسدي ، والجرأة التي تضمن النصر أو تهدف إليه
بأي سبيل ، حتى بالغيلة كما يفعل اللصوص . فالفروسية العذرية إذن فروسية أخلاق لا فروسية
عملية ، أو هي مثالية السلوك المترفع عن الدنيا ، تقوم على أسس المشاعر الروحية : « الحب » ،
وأسس الضوابط السلوكية : « الحفة » .

فصورة الفارس في أبيات جميل صورة النبيل المترفع دون ادعاء ، العاشق الذي يتعفف عن الانحدار
إلى حمة العاق كما يفعل خصومه :

يقولون لي أهلاً وسهلاً ومرحباً ولو ظفروا بي خافلاً قتلون
وينزه نفسه عن المخاتلة ، والاحتفاء خلف التجامل الكاذب :

يقولون من هذا ، وقد عرفون

إنه لا ينسب لنفسه صفة ما ، أو فعلاً ما ؛ إنما يثبت لنفسه صد ما يصوره لخصومه من صفات ذميمة .
فلذا ما تحدث عن نفسه كانت كلماته قليلة ؛ إنما أمنية هيته ، فلبت هؤلاء « الرجال » يواجهونه مباشرة
كي يتبين الحق من المبطّل ، والصادق من الكاذب .

هكذا يصور جميل نفسه مثلاً للعرى : فارساً نبيلًا ، وعاشقاً عفيفاً .

ومن اليسير معرفة من يقصد إليهم جميل في أبياته ، من خلال ما يروى من وقائع قصته العذرية ، وكذلك نستطيع تحديد أسماء خصوم كل شاعر عاشق من خلال ما يروى من قصص عنه ؛ فقد استفاصت هذه الأحبار وانتشرت ، وكثرت المؤلفات التي قامت لمحصى هذا القصص وتروى شعره ، وتسواه بالدراسة والتمحيص قديماً وحديثاً^(٢) . ولكن إلى أي مدى يمكن الاعتماد على هذه الأحبار ؟ وأي قدر في هذا القصص يصدق الواقع ؟ هذه - في الحقيقة - هي المشكلة الأساسية التي ينبغي التريث أمامها بالدراسة .

لقد طرح الدارسون القدماء هذه المشكلة للبحث ، فأبرز الفرج الأصمعي في معالجته لقصة مجنون بني عامر الذي عرف باسم «مجنون ليل» يبدى تشككه في وجود قيس أساساً ، ويورد أقوال العلماء في ذلك ، كالأصمعي والجاحظ ، إلا أنه لا يستطيع حسم هذا الأمر ، كما أن العلماء الذين أورد آراءهم لم يفعلوا ذلك ، وظلت القضية مطروحة للمناقشة حتى عصرنا الحديث ؛ إلا أن البحث فيها لم يتقدم كثيراً عما كان عليه أبو الفرج أمام طه حسين في إنكاره لوجود المجنون يقف كراتشكوفسكى مشناً الشخصية التاريخية لقيس ومعثوقته ليل ، دون أن يستطيع واحد منها ادعاء أن كذبه هي فصل القضية .

إن نتيجة البحث التاريخي المفضى حول هذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصص العذرى أو الشعراء العذريين قد لا تستحق كل هذا العناء ، لأنها ستفر في النهاية إما عن إثبات هذا الحدث أو ذاك في القصة ، وإثبات وجود هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات ، وإما إلى نفى كل ذلك . ومع هذا تبقى المشكلة قائمة كما هي ؛ سوف يظل لدينا قصص وشعر ينحوان منحى محدداً ، لا بد له من تفسير وتعليل ودراسة .

نقل إن بعض هذه الأحداث صحيح ، وبعضها مكذوب ومخترع ؛ ولننقل إن بعض هذا القصص قد حدث في الواقع وبعضه قد لمفته الرواة^(٣) ، ولننقل أخيراً إن بعض الشعر الذي وصل إلينا صحيح السة وبعضه متزيد ومتحول^(٤) ، وسوف يظل السؤال قائماً بعينه : ماذا حدث ذلك ؟ وكيف حدث ؟

بعض آخر يمكننا القول إن لدينا في هذا الركام الكثير من القصص والشعر أحداثاً كثيرة يمكن التثبت أو القطع بعدم وقوعها ؛ وشعراً كثيراً يمكن القطع بانتحاله ؛ كما أن لدينا أحداثاً تختمل النفي والإثبات ، وتنعرا يحتمل فيه الانتحال وصحة النسبة ؛ وكل ذلك يمكن للدراسة أن تخرج به حتى في أقل

القصص العذرى مألوفة وأكثره توثيقاً تاريخياً ، مثل قصة جميل ابن معمر العذرى وشخصيته وشعره . قما بالأساس يتعلق الأمر بقصة المجنون العامري ؟ هذا ما يجعلنا نرى أن المحصلة النهائية لمثل هذه الدراسة الشاقة - على فائدتها - ثقل كثيراً عما يبذل في سبيلها من عناء . ومع ذلك فقد بذل الدارسون فيها جهوداً ضخمة تستحق التنويه ، بغية التحقيق التاريخي ، ابتداء من مقابلة أبي الفرج الأصمعي بين الأقوال المتصارعة في قصة المجنون ، وانتهاء بدراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم لقصص العشاق الثرية ، مروراً بجهود طه حسين ومعالجته العقيدة المنطقية لقصص العرلين وشعرهم ، وكذلك التوثيق التاريخي المصنى الجاد الذي قام به كراتشكوفسكى بصبر ودكاء بدعوان إلى الإعجاب ، والمعالجة الجادة التي قام بها الدكتور محمد خميس خلال لقصة المجنون في الأدب العربي القديم ، في فصل من كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» ، ولا نظن أن معالجة جديدة في هذا الاتجاه - في ضوء ما سبق - سوف تخطو بعيداً في نتائجها عما حققه هؤلاء الباحثون .

ومع هذا فسوف يظل أمامنا هذا القصص كله ، حتى ما يمكن القطع بعدم صحته ، وهذا الشعر الكثير ، حتى ما يمكن تأكيد انتحاله ، متطلباً دراسة تكشف عما بداخله من مغزى ، وما انتهى ~~سبيل~~ أجله من ضاية . إن هذا القصص وهذا الشعر يقضيان بما في نفوس منشئيهم ، ويعبران عن هموم المرحلة التاريخية التي عاشها منشئوه ، إلا أن الاتجاه السابق في الدراسات لم يوف ذلك حقه من البيان . وهذا ما نحاول دراستنا هذه أن تلقى عليه الضوء ملوئها ذلك .

٢

كان طه حسين أول من تنبه من الدارسين إلى الأثر السياسي في نشأة القصص والشعر العذريين ؛ فهو يعزل الاتجاه الحواصر إلى الغزل الإباحي أو ما يسميه «غزل المحققين» ، على حين اتجهت البداية إلى هذا العزل العف الذي تسيطر عليه روح الزهد والتصوف ، بأن السياسة الأموية تجيء الحجاز - حواصره وبواديه - هي السبب الأساسي في ذلك ؛ فقد «أساء حلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بالوان من الحكم لا تخلو من العنف»^(٥) . لذلك تفرغت حواضر الحجاز وبواديه لحياتها الخاصة ، منصرفة عن الحياة العامة ، تحت وطأة اليأس والحزن . فأما الحواضر الحجازية فكان فيها ثراء ورحاء كبيران ، واليأس والثروة يدفعان إلى الانصراف إلى اللهو والمتعة والإغراق فيها ؛ وأما السوادى

فكان فيها العفر الشديد ، واليأس والفقر يدفعان إلى الزهد
وانتصوف ، خصوصا مع تأثر أهلها بالإسلام والقرآن .

ولعل هذا التعبير أقرب إلى الحقيقة من غيره من التعليلات
التي جاءت من بعد ، فالدكتور شكري فيصل يقصر نشأة العزل
العنري على العامل الديني وحده حين يقول : « والأمر مع ذلك
يبدو بسيطا ، فهذا العزل يجب أن يكون أثرا لتربية جيل جديد
تربية صادقة صارمة ، هذا من نحو ، ويجب أن يكون أثرا لنوع
من الحياة الاجتماعية تعرف الاستقرار وتساعد عليه ، من نحو
آخر ، وكلا الأمرين لم يتوفر معا إلا في عصر بني أمية . . . ففي
العصر الأموي كانت اكتملت نشأة الجيل الذي مازجت التربية
الإسلامية أصقاؤه . . الخ الخ » (٩) .

ونحن لا ننفي تأثير العامل الديني في القصص العنري ، إلا
أننا لا نبلغ به مرتبة أن يكون العامل الوحيد في نشأتها ، فضلا
عن أن يكون العامل الأساسي في هذه النشأة . إن العامل الديني
قد ظهر في تلوين التعبير في القصص والشعر العنريين بلون
إسلامي ، إلا أن سبب نشأة هذا القصص والشعر كان حياتيا
في أساسه ، اجتماعيا في المقام الثاني .

إن تعليل الدكتور شكري فيصل لا يصدق إلا على شعر
الفقهاء فحسب ، كمروءة بن أذينة ، وعيسى بن مالك المدائني ،
وعبد الرحمن بن عابد مكة ، وهو لا يمثل هذه الظاهرة التي
نشأت في البادية الحجازية .

أما شعر المدينة ومكة فكان شعرا إباحيا يصل أحيانا إلى درجة
الانحلال ، فكيف يحدث هذا في مهاد الدين ومرايح طفولته ؟
وهل كانت البادية أقرب إلى روح الإسلام وتعاليمه من المهاد
الذي شهد الدهوة وأزرها ؟

إن البادية لم يعيش فيها فقهاء مثل مالك بن أنس ، وسعيد بن
مسيب ، وعبيد الله بن هبة بن مسعود ، وعروة بن أذينة ،
وعطاء بن رباح ، وأبي السائب المحرومي ، وعبد الرحمن بن
أبي عمارة الخشمي المعروف بالقس ، وغيرهم من الصلحاء ، من
أبناء الصحابة والتابعين ، والبادية هي التي نزل في أهلها قوله
تعالى : « الأهراب أشد كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود
ما أنزل الله على رسوله ، والله عليم حكيم » (١٠) . فلو أن الأمر
أمر تأثير ديني وحسب لكأن حواضر الحجاز أخلق بالفرز
العنري ، وكانت البادية أجدر بالإباحية ، وبخاصة أن تساهل
البادية في الفرائض وعلى رأسها الصوم عما تتندر به كتب القدماء
لقد تروى نواذر الأعراب (١١) .

ليست القضية في أساسها إذن قضية تدني أو إباحية ، وإنما
هي قضية التعبير بالوسيلة المتاحة ؛ فحين كمت يد أهل الخواضر

عن المشاركة في الحياة العلمية للدولة ، وانكمأوا على حياتهم
الخاصة ، كانت الومرة المادية منزلتهم إلى الشهوات العارمة التي
يعبر عنها ابن أبي ربيعة والأحوص والعرجي تعبيرا يتدرج في
الإباحية مع مضي الزمن . أما البوادي الحجازية التي كمت
أبدنها كذلك ، فلم يكن لديها وفرة المادة ، بل لقد تدرجت إلى
السطف حين اضطرب نظام المعطاء ، ثم حين كذب عليهم
عمال الزكاة يهبون ما لديهم ، فصرخوا إلى الخلفاء بشكواهم ،
ولم يستجب لهم ، فخرج شبابهم إما في انتصافات العلويين
وثورات الخوارج ، وإما فرادى يقطعون السيل ويتصلكون .
ولما كانت هذه التحركات عديمة الجدوى في دفع الأذى ، انكمأت
البادية على ذاتها ، وانطوت على آلامها ، فصدرت عن الأحرار
في هذا القلب القوي من قصص وشعر عذريين .

ويتقدم الدكتور عبد القادر الفط عطوة أخرى في رصده
لطبيعة الظاهرة فيقول : « ولا نكاد نجد ظلا للحياة والمجتمع في
شعر هؤلاء الشعراء إلا بمقدار ما يوحى بالخصومة العامة الدائرة
بينهم وبين تقاليد ذلك المجتمع » (١٢) . ولعل ما لاحظته طه حسين
من خصومة ضد المجتمع ، يتكاملان معا في تعليل أسباب
الظاهرة العنرية ، وبيان أساس نشأتها واتجاه تعبيرها .

أما من تشخيص الظاهرة ، ولتحديد طبيعتها سوف نجد طه
حسين والدكتور الفط بلطيان وشكاملان مرة ثانية . يقول طه
حسين : « وأزعم أن قيس بن المذوح خاصة إنما هو شخص من
هؤلاء الأشخاص الخياليين الذين تخترعهم الشعوب لتمثيل
فكرة خاصة أو نحو خاص من أنحاء الحياة » (١٣) . ويقول
الدكتور الفط : « وقد اقتبسنا تلك الروايات لما نحمله من طبيعة
المانور الشمي ، الذي لا يكون - في الأغلب - إلا حين تتجاوز
القصة نطلق الوجود الفردي ، ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن
إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع ، فيضيفون إليها
من خيالهم ما يشاءون » (١٤) .

ولا يقف الباحثان الكيران وحدهم في هذا الاتجاه ، فنجد
الدكتور محمد غنيم هلال توجيه قريب من ذلك (١٥) ، إذ
يرى في العزل العنري جنسا أدبيا متميزا ، كما يرى تقارب الحب
العنري والحب الصوفي : « فما الحب الصوفي إلا حب عنري
تطور تحت تأثير عوامل دينية وفلسفية » - ومع أن الدكتور غنيم
هلال يفصل بين طبيعة العاشق في القصة العنرية وطبيعتها في
الصوفية - وهو الأمر الذي نحالف فيه - فإنه يرصد أن
شخصية قيس الصوفية أصبحت قابلا مرنا للأراء الفلسفية
الصوفية . ولو أن الباحث لم يحصل بين ما سبق أن وحد بينهما
لا استطاع أن يضع يده على طبيعة شخصية العاشق العنري التي
لا تختلف كثيرا عن طبيعة الصوفي .

وهذا المفهوم سوف تتجه بالتحليل للقصة العذرية ، وتفسير ما تكتمته من شعر يحاول الاستعلاء على ما في الواقع من فساد .

٣

إن قصص العشق العذرى في العصر الأموي تمتد جذوره موعلة في القدم إلى حيث المأثور الأسطوري والشعبي في عصور ما قبل الإسلام . وقد حافظ هذا القصص على عناصر كثيرة من ميراثه القديم ، مطورا بعضها ، ومضيفا إليها عناصر أخرى فرضتها الظروف الجديدة .

ففي الميراث الأسطوري القديم نجد أسطورتين تفسيريتين تتعلقان بالثريا ، كانتا مما من جنود القصص العذرى . تروى الأولى أن «الدبران» قد عشق الثريا فذهب يخطبها من أبيها «القمير» ، إلا أنها قالت : ماذا أصنع بهذا السبوت الذي لا مال له ؟ فذهب الدبران يطلب الثروة ، ومالئت أن جمع ما أراد ، وعاد إلى الثريا بقود قطيعا من السجود أمامه يسمونها «الفلاص» ، فهي الإبل التي يقدمها مهرًا لخطيبته ، وهو يدور خلف الثريا بفلاصه هذه ، لذلك يسمونه النابح ، أو حادي النجم . أما الأسطورة الثانية فتكمل الأسطورة الأولى ، حيث تروى أن «سهيل» البطل هو الذي تزوج الثريا ، وكان هشارا غنيا ، في غيبة الدبران . ويأتى المأثور الشعبي في قصص العشق الجاهل ، نردينا لهذه العناصر ، لا يجل بها إلا في حدود ضيقة . فعترة الحبس بعشق حيلة ويمالى أبوها في المهر ، إلا أن البطل شبه الأسطوري يستطيع أن يحصل على «فلاصه» ويعود ليجد حيلة في انتظاره . فالعنصر الذي يتغير هو نهاية القصة ، وذلك لأن عترة من الأبطال الذين تلحظهم نهاية خاصة ، تظلل حياتهم كلها ، وليس عشقهم فحسب . ولكن الحال يختلف في قصة المرقش الأكبر وأسياه ، فهي تكرر للأسطورتين معا . إنه يجب أسياه ، إلا أن أباهما زوجها من شخص آخر في غياب المرقش . فلما رجع أخير بذلك ، فخرج يريد «المرقش» .

إن العناصر الأساسية في القصة العذرية الجاهلية عناصر بسيطة هي : العشق ، الخطبة ، الرد ، الرحلة ، الزواج من أجنبي ، استمرار العاشق في عشقه وملاحقته للمحبوبة ، هذا هو النمط الذي مرضته الأسطورة وكررت قصة المرقش ، ولم تخالف عنه قصة عترة إلا في تحقيق الزواج ، لشروط خاصة في البطل الموهود ، تقربه من النمط اليوناني «هرقل» ، وليس هنا مجال الإفاضة في ذلك .

وإذا كانت القصة العذرية الأموية ترتكز في أساسها على المأثور الأسطوري والشعبي القديم ، فإنها نصبت إليه إضافات جديدة

ورلى جانب أولئك يقف الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، حيث يرى . « أن شعر لغزل ليس سوى ظاهرة فنية ، بمعنى أننا لا نعدده تعبيرا عن مزاج خاص بطائفة بعينها من الشعراء ، بقدر ما نعدده رمزا موضوعيا عن مزاج عام » (١٣) .

وفي ضوء هذه الدراسات السابقة نستطيع أن نشخص هذه الظاهرة التي انتشرت أوسع انتشار في بادية الحجاز في العصر الأموي على أنها تعبير عن وجهة نظر البادية فيما ترم به الدولة من ظروف تاريخية ، واهتمام بأهل البادية في السلوك السياسي الذي يسلكه حكامهم .

ولما كان التعبير المباشر معظورا فقد لجأت البادية إلى هذا الغالب الفني الذي وجدت هيكله العام في التراث الذي توارثته أهلها عن الأسلاف ، ونعني به التراث الأسطوري والمأثور الشعبي السائد قبل الإسلام ، نحن إذن يلزاه قصص شعبية يحمل السمات التي تميز كل فولكلور ، وأهمها أنه قصص مجهول المؤلف ، وأنه يسير حسب أشكال نمطية تتكرر « موتيفاتها » من قصة إلى أخرى ، هل نحو يجعل القصة العذرية « تيمة » موحدة لها عناصرها المعروفة ، حتى إذا لجأت إلى المقايضة أحيانا والتحوير أحيانا أخرى .

ولا يتناقض هذا مع معرفتنا أن هذا القصص كان مكتونا في فترة مبكرة من العصر العباسي . يروى كراتشكوفسكى قول دهبيل الخزاعي : « كان بالكوفة رجل من بني أسد فاحب فتاة من أهل الكوفة واشتهر أمرها ، ثم قال فيها الشعر ، وقد ذكر بعض أهل الكوفة أنه مات من حبها ، ونسبوا إليه أنه وضع كتابا بذلك ككتاب جميل وبشيرة ، وهرة وعفراء وكثير وهزة » (١٤) .

فتدوين هذا القصص لا يعني أن مدونه هم مؤلفوه ، بل لا يخرج الأمر عن كون هذا التدوين تمجيدا لهذا القصص من أفواه رواة من البدو ، كما فعل أبو بكر الوراق في جمعه لقصة المجنون في كتاب « حكاية قصة المجنون » ، أو ما فعله يوسف بن الحسن البردي النمشقي في كتابه « نزهة المسامر في ذكر بعض أخبار بجمون بن عامر » ، فهذه الأدبيات أقرب إلى طبيعة ما يقوم به جامعو التراث الشعبي في أيامنا .

القصة العذرية وما فيها من الشعر العذري قصة شعبية مجهولة المؤلف إذن ، تعتمد على عناصر قليلة من الواقع ، إلى جانب العناصر التي تختصرها ، فتضع العناصر الواقعية لسياق « النمط » الذي تسير عليه (١٥) . وهي تعبر من خلال الغالب الفني تعبيراً رمزياً لما يجري من حولها ، وما تعانيه الجماعة من هموم ، وما تترقبه من آمال .

ومتعددة ، تتحول به عن بساطته القديمة إلى تعبير أكثر تعقيدا بحيث يتضمن وجهة نظر في مسيرة الحياة ، وطبيعة مايعانيه الناس في هذه الحياة . ولقد اعتمد هذا الخيال الشعبي في تعبيره عن وجهة نظر أهل النادية في الحياة ، ومسيرة المجتمع ، على التلميح لا التصريح ، فكان مايمكن أن نسميه بالرمز العذري ، الذي يسقط المؤلفون المجهولون والرواة ، أو لنقل يسقط «الشعب البليد» الفقير من خلال رؤيته إلى مايعيب الحياة ومسيرة المجتمع من مظالم . لذلك فحين نستطيع أن نقرر أن الاتجاه الذي سلكته قصة الغزل العذري هو اتجاه من الاتجاهات المعبرة عن «سوء التكيف» أو «فرض الواقع» حتى لو كان هذا الرقص سببا انمزاليا : فلم تكن خصومة هؤلاء الشعراء موجهة فحسب ضد «تقاليد المجتمع» ، كما يرى الدكتور عبد القادر انقط ، بل إن هذه الخصومة وهذا الرقص يتوجهان ضد ما يمارس في المجتمع من ظلم لم يكن مازعته بعض روايات هذا القصص سوى رمز له .

لقد زاد النمط الأموي عناصر متعددة حل عناصر النمط الجعلي . ومن خلال رصد هذه العناصر يمكننا تحليل اتجاه هذا القصص ، والتدليل على صحة ماذهب إليه . فنحن نرى في النمط الأموي هذه العناصر :

١ - العاشق والمعشوق دائما غاية في الصباحة والجمال باستثناء «كثير عزة» .

٢ - القرابة في النشأة أو الدم :

(أ) بعض روايات قصة المجنون :

تعلقت ليل وهي بعد صغيرة

ولم يبد للأعراب من ثديها حجم

صغيرين ، نرعى البهم ، ياليت أنا

إلى الآن لم تكسر ولم تكسر البهم^(١٧)

وقوله :

ألا أيها القلب الذي لج هائبا

بليلى وليدا لم تفتح ثنائ

أفق قد أفلق المعاشقون وقد أقي

لخالك أن تلقى طيبا ثلاث^(١٨)

(ب) عروة وعفراء : ابناهم^(١٩) .

(ج) الصمة وريا : ابناهم ، قشيريان تغليبان .

(د) عامر بن سعيد بن راشد وجيلة بنت وائلة بن راشد

طائيان ، ولدا في ليلة واحدة .

(هـ) مالك وجنوب : جعديان .

(و) كعب وميلاء الطائيان .

(ز) وضاح اليمن وأم البنين : نشأ معها صغيرين .

٣ - العشق الغف العنيف .

٤ - الخطبة ، وردها :

إما لفيوع الشعر كما ترى في حانة المحزون .

وإما المعالة في المهر كما تراها في الحالات التالية :

(أ) عروة وعفراء .

(ب) هتية بن الحباب وصاحبه ربا^(٢٠) .

(ج) عامر بن سعيد بن راشد الطائي وصاحبه جيلة .

(د) الصمة الفشيري وصاحبه ربا .

٥ - الرحلة :

إما لجمع المهر كما تراها في قصص عروة صاحب عفراء ؛ وفي عياب المحب تتزوج المحبوبة .

وإما الارتحال بعد زواجها ، كما نرى في قصص :

(أ) جميل بثينة ، ورحلته إلى مصر .

(ب) كعب وميلاء ، وهروبه إلى الشام .

(ج) توبة بن الحمير صاحب ليل الأخيلية ، وارتحاله الدائم في الغارات .

(د) قيس صاحب لبي ، ورحلته إلى المدينة بعد زواجها .

(هـ) المجنون ، ورحلته أهله به إلى الكعبة .

٦ - موقف الأمويين :

(أ) الوالي الأموي يتردم العاشق :

كما في قصص جميل ، والمجنون ، وقيس بن ذريح .

(ب) الحجاج يقتصب جارية من صاحبها المشعوف بها ويهديا لعبد الملك فيتحران أمام الخليفة^(٢١)

(ج) معاوية يسعى في طلاق امرأة عبد الله بن سلام القرشي التي أحبها ابنه يزيد^(٢٢) .

(د) مروان بن الحكم يقتصب زوجة أعرابي ، وهنلم يشكوه لمعاوية ، تحدث معاوية نفسه باعتصامها لنفسه كذلك^(٢٣) .

(هـ) يزيد يحتال حتى يسلب عبد الله بن جهمر جارية بحبها^(٢٤)

٧ موقف الشريف الهاشمي :

(أ) الرسول ﷺ يعنف سرية قتلت عبد الله بن علقمة صاحب حيش^(٢٥) ، في أول الإسلام .

(ب) الحسين يسمي في خطبة لبي لقيس بن خريح ، ويمهرها من ماله ، ثم يسمي في ردها إليه بعد طلاقها^(٢٦) ، ويغشى حافيا في القبط ليوافق أبو قيس على الزواج .

(ج) الحسين يتزوج المرأة التي سعى معاوية في طلاقها ليتزوجها يزيد ، ثم يحفظها حتى يعود زوجها فيردها عليه^(٢٧) .

(د) ابن جعفر يهب إحدى جواريه لرجل عشقها^(٢٨) .

٨ - جنون العاشق :

أما جنون العاشق ومرضى موته فلا فراه إلا عنصرا أقبح متاحرا ، فصار دخيلا على القصة النمطية ، على الرغم من كونه أشهر عناصرها . فلم نره إلا في قصص المجنون وقيس بن خريح ، وعروة النهدى صاحب عقراء ، وقصاري مابشع في القصة النمطية هو المرض المبرح ، المشفى بصاحب على الموت من كتمان أمر هواه . ولكن شكل التطور الأخير لهذا القصة يحدد هذا المرض بالجنون ، ويكون هذا المرض - باتجاه الانفصال الوجداني عن الواقع الظالم - هو المبر الذي يستفيد من القصة العذرية وصولا إلى النمط الصوفي ، تشبيها لحالة «الجلد» التي تنتاب المتصوفة ، «عقلاء المجانين» .

٩ - النهاية المأساوية :

موت العاشقين^(٢٩) أحدهما إثر الآخر ، ودفعها معا لو متجاورين :

(أ) في بعض الروايات : تظل بثينة تردد :

سواء علينا يا جميل بن معمر
إذا مت ، بأساء الحياة وليسها

«فلم يسمع منها غيره حتى ماتت»^(٣٠).

(ب) في بعض الروايات تموت ليل فيموت المجنون على إثرها .

(ج) تموت حبش بجوار جثة عبد الله بن علقمة

(د) تموت جنوب حين يبلغها نعي مالك .

(هـ) تموت جميلة إلى جوار هاجر بن سعيد قبل دفن جثمانه وتدفن في قبره .

(و) تشهد ريا مصرع عتبة بن الحباب لتموت ، وتولوى معه في حفرة واحدة

(ز) يموت كثير فور علمه بأنه قد حصل على عزة وواراه دون أن يعلم بأنها هي^(٣١) .

(ح) مات ابن خريح بعيد لبي ودفن في قبر مجاور لقبرها .

(ط) ماتت عقراء فوق قبر عروة وهي تقدمه ، ودعت في قبر مجاور له .

(ي) وجدت أم التين ميتة فوق المكان الذي دفن فيه الصالح .

(ك) حتى ليل الأغيلية التي عاشت بعد توبة ، تفتعل القصة حادثا تموت فيه إلى جوار قبره لتدفن قرية منه .

١٠ - شجرة العاشقين :

(أ) يخرج من قبر عروة ساق شجرة ، ومن قبر عقراء مثله ، حتى إذا صاروا قنبر قامة الإنسان اعتقا . فكانت الناس تراهما ولا يعرفون أي ضرب من النبات هما .

(ب) خرجت شجرة من قبر عروة وريا ، عليها ألوان من الورق ، سماها الناس شجرة العريس .

«هكذا تحفظ القصة الأموية بعناصر القصة الجاهلية تقريبا ، إلا أنها تزيد عليها زيادات تبعد بها عن التماثل الأصلي الجاهلي ، وتحمل بها نكهة التعبير الرمزي عن الرؤية السياسية التي يقف أهل البداية على أساسها موقف العداء من الدولة الأموية» .

٤

إن العناصر الأساسية التي تتكرر في حكايات الشعراء العذريين تنفق في معظم الحالات ، فالشاعر ينشأ مثله في ذلك مثل غيره من تبيان البداية ، وكذلك فنتاته ، وقد يشأن معا كما في حالة عروة بن حزام ، وبعض روايات قصة قيس بن الملوخ ، حين يشب الحب بينهما وتنقصد أواصره . ثم تبدأ عوامل التفريق بينهما متمثلة في التقاليد القبلية أول الأمر ، عالتقاليد تمنع زواج الشاعر من اشتهر عنه حبه إياها ، وقال الشعر في التشبيب بها . ولكن الذي يحدث أن هذا المنع لا يصرف الشاب عن حبه لفتاته ، ولا يؤذيها منها ، بل إنه ليذكرى خرام العواطف المشوبة فتفيض شعرا يتناقله الركبان ويشيع في البداية ، حتى لا يجد أهل الفتاة بدا من اللجوء إلى والي المنطقة - وهو نائب الأمويين في الحكم - ليبيح لهم قتل الشاعر الذي تمادى في التشهير بابتسهم وقصحتها في القبائل . ويصدر الحكم القاضي بمحهم الحق في قتل الشاعر . وهنا يتدخل عامل الخير للتوفيق ممثلا في أحد الأشراف من أبناء هاشم ، وغالبا ما يكون من نسل الإمام علي ابن أبي طالب على وجه الخصوص ، فيحاول هذا الشريف



القصة صراحة بهم فقد كان هذا التشديد السلي هو الانتقام المتاح والمأمون في عواقبه أمام هؤلاء المحرومين ؛ ولذلك إشاعة هذا التشدد تبدلنا إعلاننا من أهل البادية لاستعلائهم على أهل الحضر ، وتعبيراً عن سخريتهم من الأحكام الذين يسومونهم العصف ، في حين أنهم يتركون بناتهم يعيشن عيشاً تنتشر قصصه المألجة في أرجاء الدولة ؛ بل إن هذا الإعلان يأخذ صورة أوضح وأصرح في قصة « وضاح اليمين » المشهورة ، التي تدور بعض حوادثها في قصر الخليفة نفسه في دمشق ، حيث يلتقي الشاعر بمعشوقته التي صارت زوجاً لهذا الحاكم المتسلط العنوم ، الذي يعفل عن صيانة حرمة .

كذلك فإن القصة تشير إلى لجوء أهل الفتاة للوالى الأسوى فيصبح لهم دم الشاعر ، حل حين يقوم أحد أشرف بني هشام بمحاولة جمع شمل الحبيبين بشكل يضمن لأهل الفتاة صيانة سمعتهم وشرفهم ، ويحق للعاشقين العفيفين اللقاء الذي يحبه الدين والمجتمع ، وفي هذا إشارة واضحة لرفض أهل البادية لحكم الأمويين الجائر ، الذي يحل الدماء لأوهى الأسباب ، وتعلمهم بنى هاشم ، وثمنهم لقيام دولتهم العادلة التي تقوم على أساس من إنسانية الإسلام ورحمته . ولما كان الواقع صارماً ، ولا يدع للمجال لأى أمل في قيام العدل ، فإن المنطق يفرض أن تتجه القصة إلى هذه النهاية التمسّة بالحزينة ، فلا يلتقى الشاعر بمعشوقته إلا في الموت ، ومادام العدل بعيداً عن الأرض فلا أمل إذن إلا في العدل الأخروي تعويضاً عن الظلم الدنيوى .

إن البادية بإضافتها موقف الأمويين من العاشق العذرى ، وموقف الهاشميين منه إلى العناصر المتوارثة في القصة النمطية إنما تعبر عن وجهة نظرها في الصراع السياسى الدائر بين البيت الأموى المالك ، والبيت الهاشمى المطالب بالخلافة . وتدل برأيها في أحقية الهاشميين بما يطالبون به ؛ لأنهم يمثلون روح الرحمة والعدل التي جاء بها الإسلام وهي إنما تردّد في هذا الإطار الفنى الرامز - ما كان يصرح به أهل السياسة آنذاك . فالمغزى النهائي للقصة العذرية هو ما تلخصه أبيات الكميث بن زيد الأسدي :

فقل لبي أمية حيث حلوا
وإن غفت المهند والمقطيما
أجاء الله من أشبعتموه
وأشبع من يجوركهم أجيب
بمرضئ السياسة هاشمي
يكون حياً لأمته .. ربيعا

كما تعبر عنه أصرح تعبير كلمات سديف مولى بني هاشم :
« اللهم قد صار فيتنا دولة بعد القسمة ، وإمارتنا غلبة بعد

هاشمى أن يتوسط لدى أهل الفتاة لتزويجها من قاتها ، ويذل المهر من ماله الخاص ، ولكن وساطته تحقق لسبب أو لآخر ، ويسارع أهل الفتاة بتزويجها للتخلص من ضغط الشريف الهاشمى ، الذي يجدون حرجاً كبيراً في توسطه ، فيروجون الفتاة من شخص غريب ، يرتحل بها عن موطنها . وعندما يفقد الشاعر كل أمل في فئاته يهيم على وجهه مع الوحوش مجنوناً ، أو بسقط مريضاً يمرض لا يستطيع الأطباء شفاؤه ، لأنه مريض بنفسى لا عضوى . وسرعان ما يموت الحبيبان ، يتبع أحدهما الآخر ، وبعد أن استحال نفقتهما في الحياة الدنيا الظالمة يتجاور قبرهما ، دلالة على لقائهما في العالم الآخر الذى يسوده العدل والرحمة . حينذاك يدرك الجميع أنهم أخطأوا في حق العاشقين الراحلين ، ويتمنون لو أنهم لم يفرقوا بينهما .

ومن الواضح أن تنسيق الأحداث بهذه الصورة يفقر إلى المنطق في كثير من جوانبها ؛ فلم يكن العرب يأنفون من التشيب المتزن بيناتهم على هذه الصورة الانفعالية التي تصورها القصص (٣٣) كما يرى طه حسين وشوقي ضيف ؛ بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك ؛ إذ كانوا يرون تشييب الشعراء مدعاة لاشتهار بناتهم . وقصة الأعشى مع المخلوق مشهورة في ذلك ، وأكثر منها شهرة موقف معاوية حين صنع تشييب حبه الرحمن بن حسان بابتته . وكذلك تشييب عمر بن أبى ربيعة بسكينة بنت الحسين . وحتى لو كان الأمر كذلك فإن المنطق يفرض أن يحذر الشاعر العاشق فلا يذكر في شعره ما يصبح سبباً لحرمانه . وليس من أهدافنا أن نتصدى لتوثيق هذه الأحداث وبيان حقيقة حدوثها من عدمه ، ولكن حسبنا أن نتعرض لها بالدراسة والتفسير من حيث تعبيرها عن أزمة الحياة البدوية .

فمن الاضطراب الواضح في رسم شخصيات هذه القصص ، وبخاصة « المجنون » ، ومن افتقار هذه القصص إلى منطق الواقع ، ومن ترتيب أحداثها ، يتضح لنا أن هذه القصص تحو منحنى شعبياً رمزياً ، وتسقط على رؤيتها للواقع إسقاطاتها التمسية الدفينة ، التي تجعل منها وسيلة للاحتفاء من الواقع المرفوض ، والهروب إلى عالم الحلم الخيالى الذى يضمنونه .

إن هذا التقليد المخترع الذى تدعبه القصة عن تشدد أهل البادية في حجب بناتهم عن التشيب لم يكن سوى رد فعل عما شاع في الحواضر من تعرض بنات الأمويين للشعراء الغزليين من أهل الحجاز ليشيخوا بهن ؛ فقد شاعت قصص عمر بن أبى ربيعة وعمره في بنات الأمويين وكبراء أهل الحضر ، ولذلك فقد وجدت القصة أن اخترع هذا التقليد تنديداً واستعلاء نفسياً يتنغم به أهل البادية للكيبوتون الفقراء من أصحاب سلطة القهر الحاكمين ، ومن أهل الحضر المترفين في آن معا ؛ وإذا لم تندد

فيه ذكر ليل منه إلى المجنون العذري ، وما فيه ذكر ليلي إلى قيس
ابن ذريح^(٣٣) الخ ، كما يروى أبو الفرج الأصمهاني نفسه
وهنا نجد أنفسنا أمام ظاهرة جماعية لافردية ، فتجت عن الضغط
والقهر السياسي فصارت قصصاً رمزية ، بنفس عن رأى
مكبوت ، وهذا ما يشهد بصحة مادتها إليه في انقرة السابقة ،
من أن حالة سوء التكيف في البادية قد وجدت الحل المناسب في
هذا الإغلاء السلوكي وهذا التنفيس القول . ودراسة هذا الشعر
تتبع بوضوح من ذلك .

يقول قيس بن اللؤلؤ المعروف بالمجنون :^(٣٤)

ألا مالبيل لا ترى عند مصحبي
بليل ولا يجرى بذلك طائر
لزالت عن العهد الذي كان بيننا
بسلى الأئبل أم قد غيبتها المقابر
فسواء ما في القرب لي منك راحة
ولا العهد يسليني ، ولا أنا صابر
وواله ما أدري بأية حيلة
ولى مرام أو عطار أخطر
وتالله إن الدهر في ذات بيننا
على لها في كل حال لجائر
فلو كنت قد أزمعت هجري تركتي
جميع القوى والعقل متى وافر
وقد أصبح الود الذي كان بيننا
أمان نفس والمزمل حائر
لعمري لقد رقت بما أم مالك
حياتي ، وماقتني إليك المقادر

إن الحاجة التي يعلنها المجنون حاجة غامضة لا يدري هل هي
حاجة للزواج من ليل كما يفهم من قوله : «ألا ما ليل لا ترى
عند مصحبي بليل» ، أو هي مطلق القرب منها ، أو أن حاجته
إليها هي مجرد وجودها المجرد . فقوله بعد ذلك : «وفواله ما في
القرب لي منك راحة» يعني أن تكون حاجته إليها مادية كالزواج
أو مجرد القرب ، إنه هو نفسه لا يدري أي الحوائج تريجه أو تنفي
بحاجته ، إنه يحس بالحاجة إليها حاجة لا يشبعها القرب أو
الزواج أو الوجود ، ولا يدري هل لأي وجه يمكن أن تكفي هذه
الحاجة :

وواله ما أدري بأية حيلة
ولى مرام أو عطار، أخطر

هذا هو التلمي بالرفة والإغلاء السلوكي ها . وهذه هي
البقرة الأولى التي نمت بعد ذلك فصارت الحب الصوفي المطلق ،
والتي عبر عنها متصوفة المرس في قصتهم عن المجنون : «إد

المشورة ، وعهدنا مبرأنا بعد الاختيار للأمة ، واشترت
المعازف بسهم اليتيم والأرملة ، وحكم في أبشار المسلمين
أهل الذمة ، وتولى القيام بأسورهم فاسق كل محلة .
اللهم وقد استحصد زرع الباطل وبلغ نيته واستجمع
طريدته . اللهم فأتع له من الحق يدا حاصدة تبدد شمله
ونمرق تسمه ، ليظهر الحق في أحسن صوره وأتم
نوره»^(٣٥)

وإذا كان أهل السياسة يصرحون بدعوتهم وعقيدتهم
مستندين إلى ما لديهم من قوة ، أحياناً ، أو طالبيين للشهادة في
سبيل ما يؤمنون به أحياناً أخرى ، فإن أهل البادية قد لجأوا إلى
التلميح بمعتقدهم في هذا الإطار المعنى الذي اخترعوه ، والذي
يضمن لهم الأمان من مخالب السلطة . وهكذا سلاحظ ، أن
قدراً كبيراً من التعمية والترميز بشيخان في بعض القصص ويمكن
تفسير هذه التعمية بأن هذا القصص قد أنشئ في عهود قوة
الدولة ويطش الأحكام ، كما سلاحظ أن بعضاً آخر يتخفف من
هذه القيود ويميل إلى التصريح أو ما يقرب منه ، وهو ما يمكن
تفسيره بشعور أهل البادية بصعف قوة الدولة وتراخي قوتها .
وهذا أول تعبير متكامل بالرمز يظهر في الأدب العربي نتيجة
الطفهان السياسي^(٣٦) .

٥

يذكر صاحب الأغاني^(٣٧) في الفصل الذي أفرده «للمجنون بني
هامر» من اختلاف الرواة حين يتحدثون عن شخص المجنون
وسه وما أصيب به ، ما يجعل مجال الشك واسعاً في ما يروى من
قصته ، حتى لقد شك بعض الباحثين في وجوده أصلاً ، كما شك
فيه أبو الفرج الأصمهاني نفسه . وكما قلنا فإننا لانهتم بتوثيق هذه
الروايات ولا البحث في حقيقة وجود المجنون من عدمه ، فكل ما
نعني به هو هذا الشعر المنسوب إلى هذه الفترة الزمنية ، الذي
يكون هذه الظاهرة الفريدة ، أعني بها ظاهرة الغزل العذري
والصمت القصصي الذي ينسج حول هؤلاء الشعراء ، فيوجد
هؤلاء الشخصيات وجوداً مادياً أو ليحترعهم الرواة ولينسجوا
حوهم القصص كما شاموا ، فليس هذا مهماً . وإن شئت حلاً
توثيقياً فليقل إن هذه الشخصيات قد وجدت ولكن الرواة قد
تريدوا في إضافة الأحداث إلى حيواتها . وليس هذا أيضاً بالأمر
المهم أو الخطير ، ولكن المهم والخطير هو شأن هذا الشعر
المنسوب إليهم .

لقد صدر هذا الشعر عن البادية ، وعرف فيها ، في الفترة
الأموية ، وفيه من السمات ما يقطع بنسبته إلى هذا الزمن .
فليقل إنه نوع من الشعر المجهول قائله ، الذي ينسب الرواة ما

يروون أن ليل أنت يوما إلى المجنون فصرها عنه قائلا : وانمى
فقد شعلني حبك هناك* .

إن حاجته إليها مهمة ، يعبر عنها قول جميل في الغرض
نفسه (٣٨) :

وإني لأرعى من بشينة بالذي
لو أبصره الواشي لغرت بلبله
بلا ، وبلا أستطيع ، وبالنبي
وبالأميل المرجو قد خاب أمله
وبالظرة العجل وبالحول ينقص
وأخيره لا نلتقى وأوائله

وإذا كان جميل يرضى بلا شيء كما يقول ، فإن المجنون لا
يبحث إلا إشباع حتى في اللقاء والقرب وفولائه ما في القرب في منك
راحة ، بل هو يحس لوحة دائمة ووجدا مستمرا :

كأن فزادي في غالب طائر
إذا ذكرت ليل يشد به قبضا
كأن مجاج الأرض حلقة غلظت
صل فيها تزداد طولاً ولا عرضاً

فقد انه دائم الخفق ، والدنيا باتساعها أصبحت ضيقة عليه
أبدا ، لأنه دائما في حالة نزوع وشوق إلى حالة حب إن
صبح التعبير ، لا يخفف منها قرب ليل ولا يزيدها بعدها
اشتعالا ، كأنه قد تعلق لا بليل ، ولكن بهذه الحالة التي يثيرها
وجود المحبوبة ، مجرد وجودها ، هل ظهر الأرض . وهذه الحال
العربية هي التي يمكن أن نفهمها من قوله :

أظلم ضريب الدار في أرض عامر
ألا كل مهجور هناك ضريب

فالغربة لا تعني عنده مجرد الوجود بعيدا عن أرضه وقومه ،
لأنه هنا في أرض عامر - يعني بين أهله ، فهو عامري - ولكنه
مع ذلك يشعر بالغربة بينهم . ولهذا فالغربة عنده إحساس داخل
غير متعلق بالوجود المادي . كذلك فالحب عنده معنى مجرد
وإحساس مطلق لا يتعلق بقرب ليل أو بعدا المادي ، بل إنه لا
يتعلق بإحسانها أو بإساءتها إليه :

ومادا عسى الواشون أن يتحدثوا
سوى أن يقولوا : إنني لك عاشق
نعم - صدق الواشون - أنت حيية
إلى وإن لم تصف منك الخلائق

ومن أجل هذا التعلق المطلق المجرد يقترب الشاعر ، أو هو
يصل إلى حالة توحيد خاص به ، فاسم ليل لا يدل إلا على ليل
وحدها :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أطراب الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليل غيرها فكأنما
أطرب بليل طائرا كأن في صدرى
دعا باسم ليل صل الله عليه
وليل يلرض منه نازحة قفر

فليلا هي المدلول الوحيد لاسم ليل ؛ وكل من ينادى بهذا
الاسم إنما يقصدها هي . كما أنه يفرض الحماية على الظباء لأنها
تشبهها :

أيا شبه ليل لا تراعى فإني
لك اليوم من وحشية لصديق
وباشبه ليل لو تلبثت ساعة
لعمل فزادي من جواه بفجق
نفر وقد أطلقتها من وثاقها
فأنت ليل لو علمت طليق

إنه صديق لها ، يضمن لها الأمن والسلامة لأنها شبيهة ليل .
وهو من أجل هذا الشبه قد خلصها من الأسر الذي وقعت فيه ،
وهو يصارحها بأنه إنما خلصها من أسرها وأطلقها من وثاقها
إكراما لليل . إن ميله إلى التوحيد الشخصي للمحبة يفرض
عليه إكرام الاسم إذا تولى به ، وإكرام المشابه لها . والغزال
يكاد أن يكون ليل بذاتها :

كاد الغزال يكونها
لولا الشوى ونشوز قرنه

لذلك يعتقد الشاعر صلة حميمة بينه وبين الظباء ، ففي النص
السابق يقوم بإطلاق سراح الغزال الأسير إكراما لليل ، أما إذا
قتل الغزال فلا بد أن يقتصر له ويأخذ بثأره من قاتله ، مقدرا أن
هذا ثأر خاص به هو :

إني الله أن تبغى طي بشاشة
فصبرا على ما شاء الله لي صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليل تراءت لنا ظهرا
فيأظني كحل رغدا هشا ، ولا تخف
فإنيك لي جبار ، ولا ترهب الدهرا
فعددي لكم حصن حصين وصارم
حسام ، إذا أصابته أحسن الهبرا
فما راعني إلا ودئب قد انتحى
فصاعق في أحشائه الثياب والظفرا

فيها أيضا كل خصائص هذا اللون من المرويات ، فقد تعلق بآبنة عمه عفره ، وكره أبوها أن يزوجه منها لعفره ، فارغحل ليجمع ثروة تؤهله لتحقيق هذا الأمل ، ولما رجع إلى قبيلته وجد عمه قد زوج عفره من شخص غنى ، فيصاب الغنى بالأمراض ، وتنتهي القصة بموتها ودفنها في قبرين متجاورين . ولا يكتفى القاص بذلك بل يقول : قد خرج من القبر ساق شجرة ، ومن هذا ساق شجرة ، حتى إذا صار على قدر قامة التقيا فكان الناس يقولون : تالعا في الحيلة وفي الموت ، كأن القاص لا يكتفى بتجاور قبريهما في الدلالة على التقائهما ، بل يؤكد هذا اللقاء بنمو شجرتين من قبريهما ، واعتناق كل واحدة للأخرى ، والأكثر من ذلك أن هاتين الشجرتين كانتا من نوع غريب ، «فيراها المارة ولا يدرون أى ضرب من البسات هما» !

وما يروى لعروة هذه القصيدة : (١٠)

وان لشعروني لذكرارك روعة
لما بين جلدي والمظلم دبسب
وما هو إلا أن أراها فجأة
فأبنت حتى ما أكاد أجيب
وأصرف عن رأيي الذي كنت أرتى
وانسى الذي أعدت حين تغيب
ويضمر قلبي عفرها ويعينها
هل ، فمالي في الفؤاد نصيب
وقد علمت نفسي مكان شفائها
قريبا وهل ما لا ينال قريب
حلفت برب الراكعين لربهم
خشوها وفوق الخالفين رقيب
لئن كان برد الماء - حران صاها -
إلى حبيبها ، إنها الحبيب
وفلت لعرف اليمامة دلون
فلنك إن أبرأني لطيب
فما بين سقم لا ولا طيف جنة
ولكن همى - يا أخى - كذوب
عشية لا عفره دان مزارها
فشرجي ، ولا عفره منك قريب
فلت برأى الشمس إلا ذكرتها
ولا البدر إلا قلت سوف تنوب
عشية لا خلفي معرو ولا الهوى
قريب ولا وجدنى كوجد غريب
فواكبدا أمت رفاتا كأم
يلذعها بالحمر كف طيب

نموت سهمى في كتوم غمزتها
محالط سهمى مهجة الذئب والحره
مأذهب عيظي قتله وشفى جوى
بصدري ، إن الحرق قد يدرك الوترا

إن لأصحاب اتجاه التفسير النفسى (٣٩) مجالا واسعا في الحديث عند تحليل النص ، فهذه الأبيات نموذج كامل حقا للحلم أو للإسقاط ، إذ إن المجنون يدل ليل والغزال أحدهما من الآخر ، ويضع الذئب مكان (ورد) الذى زوجته ليل قسرا . وما قتله للذئب إلا رغبة مكبوتة في أن يقتل عريمه البشرى ، وقد وجدت هذه الرعة تنميسها لمشروع قتل الذئب الذى افترس العزوب كما افترس ورد ليل ، فهو يستحق القتل من وجهة نظر المجنون ولكنه لا يستطيع ذلك ، فكان قتل الذئب انتقاما في عفه الباطل . وهذا التفسير منطقي وصحيح ، فالمجنون يربط مأساة الغزال بمأساته الشخصية «فصبرا على ما شاء الله» . ويحيط الغزال بلبلى بوضوح : «رأيت غزالا . . فقلت لوى ليل» ، كما أنه يجعل من قتله الذئب إدراكا لثأره : «إن الحرق قد يدرك الوترا» . كل ذلك صحيح إذا نحن سلمنا بحقيقة هذا القصص الذى يرويه الرواة ، وإذا نحن سلمنا بحقيقة وجود شخص المجنون على ما يرويه الرواة أيضا . ولكننا كما سبق قد لا نسلم بذلك ، ولنا أول من شك في وجود المجنون ، وكما أول من أنكر أن يكون هذا الفيض من القصص صحيحا في معظمه . ولذلك ينهار هذا التفسير النفسى من أساسه . لأنه يقوم على هذين الافتراضين : وجود المجنون ، وصحة القصص المروى عنه ، وقد شك فيها الباحثون بدءا من أب المرج الأصفهانى حتى الدكتور طه حسين .

لقد رأينا أن أمثال هذه الأحداث والشخصيات والأشعار كانت مادة سمر وقصصا شعبية يتزايد فيه كل قاص بحسب ظروفه وقدرة خياله ، ولذلك فمن تعددها من قبيل الأدب الشعبى مجهول المألوف ، ومن ثم فهي لا ترتبط بشخص واحد يمكن تحييدها وفهمها بالنظر إلى ظروفه التى تروى هذه الحكايات ، وإنما هى نتاج حالة عامة من القنوط والرغبة المبهمة في العدالة وقامة الحق . ومن ثم فإنها قصص وأشعار رامية إلى حالة من القهر والتسلط الوحشى ، والسزوع إلى ما ينبغي أن يكون من إدراك ثأر المظلومين الذين راحوا ضحية هذه السلطة العاشمة .

٦

ولنتقل عن المجنون إلى شخصية أخرى من شخصيات هذا القصص العذرى ، هى شخصية عروة بن حزام ، التى تمثل

ونحن نرى في هذه الآيات كل ما يصدق أحداث القصص المؤلفة في هذا الصنف ، فالشاعر يصف ما يقاسيه من حبه المشتعل ، ويصور سمات هذا الحب الذي يقارب مراتب التقديس والإعلاء ، ثم يتحدث عن مرضه واختلاف الناس في تشخيصه . يقول صاحب الخزانة ^(٤١) : « ثم أخذ مرض السيل حتى لم يبق منه شيء فقال قوم : هو مسحور ، وقال قوم : به جنة . وكان باليمامة طبيب يقال له سالم ، فصار إليه ومعه أهله ، فجعل يسقيه الدواء فلا يتفعه ، فخرجوا إلى طبيب بحجر فلم يتمتع بعلاجه . وهذه الأحداث إنما أنشئت لتصدق ما جاء في هذا الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية من مثل :

وفلت لعراف اليمامة دوائ
فلأنك إن أبرأتني لطبيب
سماي من سقم ولا طيف جنة
ولكن عسى يالحق كلوب

ومن مثل :

جعلت لعراف اليمامة حكمة
وعراف حاجر إن علمت شيئا
ما تركنا من حيلة يعلمها
ولا سببة إلا بهطل تكفيها
وقالا شفاك الله والله مالنا
بما حملت منك الضلوع يمدان

بمعنى أن القصص كانوا يجمعون الشعر المروي وينسقونه ثم ينشئون القصص حوله ليكونوا في النهاية أحداثاً تروى سيرة هؤلاء الشعراء العاشقين ومن الواضح أن كثيراً من هذا القصص اخترعته غيلة هؤلاء القصص والرواة حتى أصبح فتاً قائماً بذاته ، يصلح مادة للسمر والتحديث في المساجد أيضاً . ولقد كان هؤلاء الرواة والقصص يجمعون الشعر المتقارب في المعنى دون التدقيق في فحصه - أحياناً كثيرة - فيلقون بعضه إلى بعض ، وينسبون بعضه إلى هذا الشاعر وبعضه إلى ذلك ، بحسب ما ينمق من أحداث القصص ؛ بل إنهم كانوا يجمعون المقطعات بعضها إلى بعض ليظيلوا مروياتهم ؛ وكان هذا التجميع يتم أحياناً دون تدقيق ، على نحو ما نرى في القصيدة السابقة لمروءة ، حيث لا ينتمي البيتان الأخيران إلى المقطوعة نفسها :

عشية لا علفى سمر ولا الهوى
قريب ولا وجدى كوجد غريب
مواكبدا أمست رقبتا ، كأنما
يلذعها بالحمز كف طبيب

فالقصيدة مرهقة الروي ، أما هذان فمختوضان . وقد يقول قائل إن الإقواء - وهو اختلاف حركة الروي من الرفع إلى النصب أو الجر - عيب تساهل فيه الناس ووقع فيه كبار الشعراء كالنابغة . وليس الأمر كذلك ؛ فلم يكن الناس يتساهلون في شيء من عيوب الشعر حتى إهم نبهوا النابغة إلى ذلك كما تروى القصة المشهورة . كما أن بين النابغة ومروءة ما يزيد على مائة عام ، وهي تكفي لتحديد الشعر من هذه الهبة الطفيفة ، كذلك فإن الإقواء لا يكون في بيتين متتابعين عادة ؛ وكل هذا يقطع بأن البيتين الأخيرين قد لفتا إلى القصيدة لأن القصص جعلوا معانيها متناسبة ، وألحوا النفس السائد فيها واحداً .

ومها يمكن من أمر القصيدة التي بين أيدينا ننتهي بوصوح إلى هذا الصرب من الشعر المتخفف الذي يصور علاقة الشغف الروحي ، والتنازع العشق المحروم ، على نحو يجعلها نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العلاقات . فالشاعر يرتجف كلما مر بحاطره طيف المحبوبة ، ويذهل عن نفسه وعن العالم إذا رآها فجأة دون أن يعد نفسه لهذا اللقاء ، فينسى كل ما كان قد تمش في خطره من حديث يقوله لها في مثل هذه المناسبة ، ويرى أن كل حديث أقل من قداسة اللقاء . وهي مها قست عليه أو ظلمته ، لا تحتاج لأن تبدي علماً ؛ فقلبه يقبل أصدارها دون أن تبديها ؛ فكان قلبه معادله ، يعينها دائماً حل عاشقها المدله بحبها ، وهذا الحب الرفيع لا يتعلق بقرب أو بعد ، ولا يرنو بلقاء مادي ؛ لأنه في طبيعته لا مادي . ولهذا فهي في حقيقة الأمر لا تنال ؛ لأن المدي يمكن أن ينال منها هو المادة ، وهي كما قلنا ليست مرغوبة للمادة ، وإنما معشوقة الروح ، وهذا مالا يمكن نواله :

لقد علمت نفسي مكان شفائها
قريباً وهل مالا ينال قريب ؟

ولا بأس بعد بيان هذه العلاقة السامية أن يتضمن الشعر ما يسلك صاحبه في سلك العشاق العذريين الشهداء ، فيذكر ما يحاط به الشاعر من أسقام وجون ؛ فلا بد أن يكون العاشق العذري مجنوناً في نهاية الأمر ، حتى تستقيم الأمور للقصص والرواة .

٧

ومن الشعراء الذين اشتهروا بالغزل العذري وإن لم ينبع بهم الروايات مراتبه العالية ، وهي الحنون ، جميل بن معمر المشهور باسم جميل شبة ، نسبة له إلى حبيبته شبة ، التي أحلص لها شعره وإن لم يحلص لها حياته . وفي الروايات ما يقربه كثيراً إلى عالم هذه الشخصيات ، من شيوخ الحب إلى احرمات من الزواج

بالمحبوبة وتزويجها من غيره ، ثم الشكوى منه إلى الولاة الذين يهدرون دمه . بعد ذلك يرحل الشاعر إلى مصر فراراً من المطاردة ، أو هرباً من الحب لاندري ، وقد لا يدري ذلك جيل نفسه . ثم يعود لرؤية بثينة ، أو يموت في مصر ، على اضطراب كثير في هذه الروايات .

ورحلة جيل إلى مصر - دون مبرر قوي - تفودنا إلى عنصر آخر من عناصر هذا انقصاص الغرامى يجب تتبعه في الموروث القديم ، لأنه قد شاع في مثل هذا القصص أن يقترب المحب من أهله لثنى الأسباب ، ولكن أوضحها أنه يرحل طلباً لمهر حبيته الذى غلب أهلها في تقديره ، نرى ذلك في سيرة عترة وعروة بن حزام ، وقد يرحل عن قومه لأسباب مختلفة ، كما حدث للمرقش الأكبر ، وللمجنون الذى هجر قبيلته وهام في الصحراء ، وكذلك نرى هذا العنصر في حالة جيل وبثينة . وهذا العنصر أصوله في التراث الأسطوري والشعبي ، إذ هو تطوير لرحلة العبور الطقوسية المتوارثة عن العصر الطوطى . يروى الإخباريون أن من قصص العرب القديمة قصة عشق « الدبران » للثريا ، يقولون إن « الدبران » وهو نجم في السماء أحب « الثريا » فذهب يحط بها من القمر ، وهو الإله الإله كما نعرف « ففالت الثريا : إنك سبروت لا مال لك . فذهب النجم العاشق يجمع مهر الثريا ، لذلك لا يرى الدبران إلا وأمامه مجموعة من الجرم يتبع بها الثريا ، ففالت العرب : سوف نوقاً ليدفنها مهراً لها » .

هذه الأسطورة التفسيرية ترسبت في اللاوعى الجمعى لدى العرب فصاغوا قصصهم الغرامى على شاكلتها . وهى تفر لنا نواتر عنصر الرحلة في كل هذا القصص ، ابتداء من عترة حتى جيل بن معمر العذرى . ولكن بينما ينجح عترة في جمع الوق انصافير ويعود فيتزوج من هيلة ، نرى العشق الأموين لا يسبحون في ذلك ، ودائماً يحدث المراق بينهم وبين محبوباتهم وما ذلك الإحباط إلا الرمز لما في حياتهم من واقع مرفوض . والتحويل في خاتمة الرحلة بالإعلاق إشارة واضحة إلى الظلم الذى يعانيه أهل البادية تحت الحكم الأموى المظلم .

هل أية حال قصة جيل بثينة تقع موقعاً وسطاً بين قصص العذريين الخلفى وقصص شعراء الغزل الحضري . ولذلك فالقصيدة التى بين أيدينا تحمل من سمات شعر العذريين كما تتلون بألوان غزل الحواصر ، تقول القصيدة^(١٧) :

وآخر عهد لي بها يوم ودهت
ولاح لها خد مليح وعجبر
عشبة قالت لا يصيغمن سرتنا
إذا عبت عنا ، وأرعه حين تفسر

وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها
وظاهر ببغص إن ذلك أستر
فلأنك إن عرضت بي في مقالة
يزد في الذى قد قلت واش فيكثير
وينشر سرا في الصديق وغبيره
يعز علينا نشره حين ينشر
وما زلت في أعمال طرفك نحوسا
إذا جئت حتى كاد حبك يظهر
لأهل : حتى لأمى كل ناصح
تفريق له قري لى وأبصر
وقطعت فيك الصديق سلامة
وإن لأعصى منهم حين أجزر
وما قلت هذا فاعلمن تحسب
لهجر ولا هذا بنا عنك يقصر
ولكننى - أهل فدائك - أنقى
عليك عيون الكاشحين وأحذر
وأعشى بنى عسى عليك ، ولما
يخاف وينقى عرضه المتفكر
وقد حدثوا أنا الثينا على هوى
فكلهم من غلة الخيط موقر
فقلت لها : يا بنى أوصيت حافظاً
وكل امرئ لم يرعه الله معور
سامح طرق - حين الفاك - غيركم
لكبها يروا أن الهوى حيث أنظر
وأكنى بلساء سواك وأنقى
زيارتكم والحب لا يتغير
فكم قد رأينا واجدا بحبيبه
إذا خاف يبدى بعفه حين يظهر

وهذه القصيدة إحدى القصائد التى اتفقت وزناً وروياً مع إحدى قصائد عمر بن أب ربيعة :

أمن آل نعم أنت غدا فمبكر
غدا غدا أم رالح فمبكر

ولا يعني من سبق صاحبه بقصيدته^(١٨) ، ولكن الذى يعنى أن جيلاً يحاول اصطاع أسلوب المحاوراة الذى توسع فيه عمر وبه عرف ، وإن كان الشاعر العذرى يظل محتفظاً بعذريته فلا يميل إلى الحب المكّن ، إذ لا يصور فيها صاحته متهاكمة متبذلة ، وإنما هى - على حبها له - تخرص على ألا يندو منها ما يثير الأقلوب ، لويلفت انتباه الناس إلى ما يبغى من مودة . إن جيلاً يحقق في القصيدة ما يرى أن عمر قد أحل به من تقايد نبيلة في العشق المترفع عن المادة ، فقد نظر إلى محاورات عمر الماحنة

فأراد أن يرتقى بها إلى حيث يجب أن تكون المحاورة بين عاشقين شريفيين لا تعدى علاقة ما بينها حدود الاحترام والاحتشام . ولقد نجح في ذلك إلى درجة بعيدة .

٨

ورد كقول إن الأساس الذي بنيت عليه قصص العشاق ، وتتحل من أجلها كثير من الشر ، ثم نسب إلى هؤلاء العشاق كان المقاومة لوجودانية للتسلط الأموي ، ثم مضى في التطور حتى صار زهداً فعشقا إلهيا ، توسع فيه للتصوفة ، فإننا نرى في لنهاية مساراً لبعض هذا القصص المخترع يبدو أكثر جرأة ووضوحاً في المعنى حل بني أمية والتعريض بهم وبما يحدث في قصورهم من مفاسد أخلاقية ينعكس فيها الرجال ولا ينجو منها النساء .

من ذلك اللون نرى قصة «وضاح اليمن» : إذ يروى لرواة^(١٤) أنه شاب يمني جميل الصورة ، نشأ مع أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان فعشقا وعشقتة . فلما تزوجت الوليد بن عبد الملك «الخليفة» صار وضاح يظفون بالقصر ليراهم ، واحتالت هي حتى أدخلته في صندوق إلى حجرة كانت إذا أمنت العينون أخرجته ، وإذا خافت أدخلته الصندوق ، حتى وشى أحد الخدم إلى الخليفة فدخل عليها وطلب أن يبيت بها الصندوق له فلم تستطع مخالفة . وحفر الخليفة حجرة دهن فيها لصندوق ، والخدم الذي وشى بالأمر ، حتى يتكتم هذه لفضيحة التي دارت أحداثها في خفية منه . ولكي تكتمل السمات العنصرية للقصة يروون أن أم البنين كانت تأن إلى مكان دفن الصندوق فتبكي إلى أن وجدت ميتة في المكان ذاته .

نأخذ القصة هذا المسار العنصري ، ولكن ما تضمنت من الشعر لا يتسق وطابعها . ولتأمل في المقطوعة المشهورة من شعر الوضاح ، أو إن شئت الدقة الشعر المنسوب إلى الوضاح :

قالت : ألا تلج دارا
إن أبانا رجل عاثر
قلت : فإن طالب غرة
منه وسيفي صارم باتر
قالت : فإن القصر من دوننا
قلت : فإن عوقه ظاهر
قالت : فإن البحير من دوننا
قلت : فإن ساحل ماهر
قالت : فحول إخوة سبعة
قلت : فإن غالب قاهر

قالت : فليت رايص بيضا
قلت : فإن أسد عاقر
قالت : فإن الله مر فوقنا
قلت : فإن رحم صافر
قالت : لقد أعيتنا حجة
قلت : إذا ما هجع السامر
فاسقط علينا كسقوط الندى
ليلة لا نأوي ولا زاجر

فهذا الشعر لا يصور عاطفة عنصرية بل معذرة عنصرية عابثة ! يستهين الشاعر فيها بكل العقبات ، فهو صوب يتصدى لوالد معشوقته بالسيف ويصارع إخوتها ، ويصرع زوجها واليثة الرابض ، فضلا عن سباحته البحر وتصوره القصر وإنها لراضية بذلك مبتهجة . أما حديث الناس فلا يقيم له العاشقان وزنا ، مثلها رأينا اهتمام بثينة وجبل به ، وخوفها منه . وعندما تصل العاشقة في محاولة تمجيز صاحبها إلى سؤاله ماذا سيفعل في رقبة الله عليهما يقول في مجون فيجح إن الله خافر راحم .

لم يكن بين العنصريين رية تدعو إلى هذا التعميل السمج على رحمة الله وغفرانه ، فهذا من شأن العابثين الماجنين . ولم يكن المدريون يتجشمون كل هذه المعامرات للقرب من محبوباتهم ، بل كثيرا ما صادفنا العشاق العنصريين يتجنبون البقاء بالقرب من معشوقاتهم ، عفة وحياء ، أو خوفا من الظنون التي تنحرف عن الحقيقة ، ولكننا أمام رجل وامرأة استهدما بكل شيء . وهذا شأن الغزل اللاهني الذي ساد الحواضر الحجازية ، والذي نرى أهم خصائصه في المحاورة بارزة برونزا متكلفا في القصيدة .

وهكذا تتخذ القصة سلاحا للنيل من أهراض الأمويين ، كما سيتخذ عبيد الله بن قيس الرقيات غزله الصريح سلاحا لمعابة نفسها . ولو أننا قارنا بين ما في قصة الوضاح من شعر ، بشعر ابن قيس الرقيات الذي يسميه طه حسين بالغزل المهجائي ، لوجدنا شيئا كبيرا بين الهدف الذي يبتغيه مخترع القصة وهدف ابن قيس الرقيات في غزله السياسي .

وليست قصة وضاح اليمن بالقصة الوحيدة التي تحول العلم على الأمويين بشكل مباشر والييل منهم ، فقد روى قصص كثير في هذا الاتجاه يختلف عن طبيعة انقصص العنصري . فبطل القصة العنصرية يوضع في إطار يجعله موضع التعاضف والحب ، لكن عندما يكون البطل أمويا فإنه يصور بصورة زرية تثير النفور والاحتقار .

فيزيد بن عبد الملك ، الخليفة ، بطل قصة عشق صبيعة ، ولكنها تصوره في إطار مزري يشير إلى شتمزاز ؛ فهو حين يعشق حانة

الحزبين ، التوارث من عهود قوة السلطة المركزية وإحكام قصتها عند قبحه . له أن يسير في اتجاه مغاير للمساق الأول الهجائي ؛ إذ تصخمت فيه عناصر الزهد في المادة ، وإعلاء الرغبات الدنيوية ، أملا فيها عند الله في الآخرة ، وكان هو البذرة الأولى والبدائيات الساذجة التي مستحول منها القصة العنرية إلى الاتجاه الصوفي فيما بعد^(١٨) .

لقد عاشت البادية يائسة ، ولكنها مع ذلك تتعلق بأمل غامض في مجيء المهدي الهاشمي الذي سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا . حتى إذا أتت دولة بني العباس تمجر الأمل في العرس ، واستقبلها الناس ولسان حالهم قول الشاعر :

دونكموها يابني هاشم
فجددوا من عهدنا الدارما
فلست من أن تملكوها إلى
مهبط عيسى فيكم ، آيسا

إلا أن الزمن بتطاوله يكشف عن استمرار للسياسة نفسها التي تقمها الناس من بني أمية ، بل بأشد منها وطأة . ويصر الشاعر عن ذلك في إحساس مرير بخيبة الأمل :

إذا نحن غفنا في زمان عدوكم
وغفناكم ، إن البلاء ليراكك^(١٩)

ويصل الناس إلى حالة من اليأس الكامل الأصم ، وتحمل القصة العنرية آثار هذا التحول النفسي في طوابع محددة :

١ - فتحت تأثير الشعور الديني لا يستطيع الناس هجاء بني عم الرسول ؛ ولذلك يذبل المساق الهجائي للقصة العنرية ، بعد محاولات هيئة لا تذكر فيها الأسماء صراحة بل يكتفى بقول «وحدثت أن بعض ولد العباس» .

٢ - يدخل عنصر «الجنون» إلى الموروث الأموي ويشيع بكثرة في الروايات العباسية للفصص القديم .

٣ - يتحول المساق الثاني «الإعلاني الزاهد» برمته فيصير عشقا يغلب عليه طابع «الجنون» ؛ إذ يصير هو السمة العامة للمصوفة وعقلاء المجانين^(٢٠) ؛ تعبيرا صريحا عن الانعزال التام عن قبضة الواقع ، وعن مشاركة المجتمع الذي طبعه الفساد بطابعه . لذلك سوف تشتهر قصة «مجنون ليلى» في العصر العباسي^(٢١) لتحل مكانة قصة جميل بثينة ، وعروة بن حزام ، وتكون هي العلم للفرد على هذه العلاقة المتسامية ، والقالب الفني الأصيل للتعبير الصوفي .

صحيح أن بعض مرويات هذا الاتجاه قد اتخذت قالباً لإسقاط وجهة نظر سياسية صريحة ، كالدي يروية صاحب العقد الفريد

يهمل تصريحاً شؤون الدولة من أجلها حتى يعتب عليه بؤ أمية ويلوموه لوما قاسيا . وهو يعقد حولها مجالس شرابه ومجونه ، ويغنيه معد فيحمل وسادة على رأسه وينادي «السماك الطري» ، ويقفز طربا في فسفة أعداء أمام مجلسه وملأها خرا ؛ وتستكمل القصة عناصرها على النمط العنري ، وتموت حباية ، فيرفض يزيد دفنها ثلاثة أيام ، حتى يضح الأمويون من ذلك هيلفتها . ولكنه يعود يبش قبرها بعد خمسة عشر يوما ، ويقوم على رمتها بقلها ويرثيها على الرغم من نقتها ؛ ويموت يزيد بعد حباية بأربعين يوما^(٢٢) .

وقد مرت بنا أخبار عشق يزيد لزوجته عبد الله بن سلام انقرش ، وحيلة معاوية في طلاقها منه ، كما مر شعف معاوية بزوجة الأعرابي ومحاوله إغرائها على عدم الرجوع إلى زوجها .

ولتحول القصة العنرية أن تنال من هيئة معاوية وأن تطعنه في شره ، حين تحمل من أمه هند بنت عتبة شخصية من شخصيات العشق العنري ، معينة إلى الأذهان قصة طلاقها من زوجها لأول بسبب عاشقها «مسافر بن عمرو» ، الذي ارتحل إلى النعمان بن المنذر يستعين في مهرها . وفي فية بتزوجها أبو سفيان فموت مسافر بن عمرو أسفا عليها حين يعلم خبر زواجها^(٢٣) .

ويتعدى الأمر خدعة بني أمية إلى عمالهم ؛ إذ تحاول القصة أن تنال منهم وأن تدمغهم بالعار . من ذلك ما لحاطه القصة بالحجاج بن يوسف الثقفي ، حين لم تره حلا لبطولة حادث من حوادث العشق فأنجته إلى أمه «فريضة بنت همام» فصورها في إطار معيب من الصبوة والاختلام ، حين تجعلها مورد المثل «أدلف من المثنية» . وتفسر المثنية بدلالة بنت همام ؛ كانت تحت المغيرة بن شعبة فتزوجها يوسف الثقفي فأولدها الحجاج ، وما يضرب المثل ، فتقول العرب «أصب من المثنية» ، أو أدلف من المثنية ، لأنها تمت خرا تشربا ولقاء مع نصر بن حجاج في شعر مشهور :

سبل من سبيل إلى خمر فأنشربها
أو من سبيل إلى نصر بن حجاج

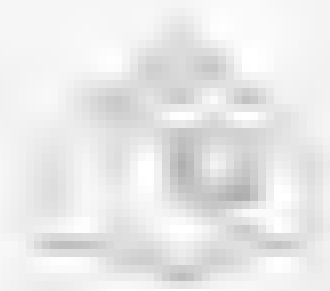
وقد سمع عمر هذه الأمية فنفى نصر بن حجاج إلى مصر من أجل ذلك . وكان نصر أبجل أهل المدينة في زمانه .

وواضح أن القصة تحاول أن تنال من الحجاج عامل الأمويين الطاغية ، كما حاولت أن تنال من قبل من هيئة معاوية الداهية . وهكذا يأخذ هذا المساق القصصي وجهة نظر هجائية تنفس به البادية الأموية من مكبوتات صدورها ، انتقاما مما يتألمها من الأمويين من أدى وعسف . أما المساق الآخر ، الانطوائى

إلا أن السمة الغالبة على المرويات من أحوال الموسوسين كانت سمة الجنون الذي يلغى الواقع ، ويبس في عالم الحب الإلهي المنفصل عن المادة وعن مسيرة المجتمع .

وهكذا يتحول أبطال القصص العذري لدى الصوفية إلى شخصيات تمثلها ميمونة السوداء المجنونة وعبد الكركي وصالح الموسوس وسعلون والبهلول ، الذين تغلب عليهم حالة الوجد والجذب الصوفية ، تطلعا إلى عالم المثال الأعلى ، منعصلة عن مجتمعا ، بل ملغية وجوده إلغاء تاما ، بدلا من الدخول ضده في خصومة ، كما كان الحال لدى العشاق العلويين .

في قوله عن صوفي يعداد في زمن المهدي ، كان يركب قصيته يومين من كل جمعة : «يومى الإثنين والخميس» ، فيتخلق حوله الناس وسبيان المكاتب ، ويصعد تلاحيت يقيم مشهدا تمثيلا ، بحاسب فيه الخدماء السابقين ، فيحكم للأربعة الراشدين بالصلاح ، ويأمر أن يذهبوا بهم إلى أعلى عليين . ثم يأمر أن يوقف معلومة في صفوف الظلمة ، ويحكم على يزيد بأن يوضع في الدرك الأسفل من النار . ويلقى بيني أمية واحدا واحدا في جهنم ، ما عدا عمر بن عبد العزيز . فإذا وصل إلى أبي العباس السفاح ، قال : هل وصلنا إلى بنى العباس ؟ اقتدوا بهم جميعا في الدار^(١٢)



الهوامش

(١) هذه الدراسة استعانة وتطوير لدراسات بين استاذي الدكتور إبراهيم عبد الرحمن وبيبي ، ألفت فيها عدة الكتب بما لم يضمته كتبه ، ومن خلالها أصبحت في ذهني الرؤية للتكملة للأبحاث الشعرية في البداية في أثناء العصر الأموي ، لما ما تضمنته الكتب سوف أشير إليه في مراجعته . وقد وليت أن أتبع إلى هذا التزاما بالأمانة العلمية وبراثة البحث

(٢) على سبيل المثال . قديماً فضلاً عن ألقاب أبي الفرج الأصمعي في كثير من أبحاثه راجع ابن حزم في طرق الحصة في الألف والألاف ، وابن داود الأصمعي ، للحرمة ، وداود الأنطاكي : تزيين الأسواق في أخبار العشاق ، كذلك فالأشبه في المستطرف من كل فن مستظرف يعقد فصلاً باسم من مات بالحب (ج ١٦٧/٢) ، ولسويري في نهاية الأرب يعقد فصلاً كذلك بعنوان « من قتله العشاق » (ج ١٨٤/٢) . الخ الخ وحيث

الدكتور محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية والدكتور عبد الحميد إبراهيم : قصص العشاق الشريفة في العصر الأموي . وأحاطتوس كرتشكوفسكي في كتابه : دراسات في تاريخ الأدب العربي ، يعقد فصلاً لتحقيق قصة المجنون ، والدكتور طه حسين يمالج القضية في غمط وفكر من حديث الأربلاء ، والدكتور عبد القادر القط في كتابه : في الشعر الإسلامي والأموي ، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن في : دراسات مقارنة ، والدكتور شكري ميمن في : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، والدكتور شوقي ضيف في : التطور والتجديد في الشعر الأموي

(٣) للإضافة في ذلك راجع :

الدكتور عبد الحميد إبراهيم : قصص العشاق الشريفة في العصر الأموي - دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - القاهرة . في أكثر من موضع ومحاولة : المنفصل الأول من الباب الثاني ص ١٧٢ - ١٩٦ .

(١٩) راجع هذه الشخصيات في تزيين الأسواق من ١٢٩ ، ١٢٧ ، ١٤٤ ، ١٥٠ ، ١٧٠ ، ٢٨٣ . وكثير منها في الأغاني ونهاية الأرب ، والمضطرب . كذلك في الشعر والشعراء ترجلت لبعض الشعراء منهم .

(٢٠) نفسه ١٦٤

(٢١) نفسه ٢٤٠ .

(٢٢) شهاب الدين النوري : نهاية الأرب ١٨٠/١ - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة . بدون تاريخ .

(٢٣) نفسه ١٥٧٢ وما بعدها .

(٢٤) تزيين الأسواق ٢٦١ .

(٢٥) نفسه ١٥٣

(٢٦) هذه الرواية في تزيين الأسواق ٨٣ وما بعدها . وفي روايات أخرى نرى أن الذي سعى في ردها هو عبد الله بن جعفر بن أبي طالب ، وهو ابن عم الحسين بن أبي طالب .

(٢٧) نهاية الأرب ١٨٠/١ . وما بعدها .

(٢٨) تزيين الأسواق : ٢٦٣ . ونهاية الأرب ١٨٨/٢ .

(٢٩) راجع هذه النهايات في نهاية الأرب ج ٢ تحت عنوان : من كتبه المفقود من ١٨٤ وما بعدها ، وفي المضطرب ١٥٩/٢ وما بعدها . وفي معظم فصوص تزيين الأسواق

(٣٠) تزيين الأسواق ٧٢ - ٧٣ .

(٣١) الأشبه : المضطرب من كل من مضطرب ١٦٩/٢ - ١٧٠ ط للكتبة التجارية - مصر ١٣٠٨ هـ .

(٣٢) يرفض طه حسين في كتابه السابق أن يكون هذا التقليد سائداً في البداية . راجع ص ١٨٤ ، ويتابعه حل ذلك الدكتور شوقي ضيف ليقول : إنهم زعموا أنه كان من تقليد العرب أن لا يزوجوا فتاتهم عن يعزولون بين ، لما يجلبه من من لصبغة بين العرب . وهو تقليد لم يعرف في جملانية ولا إسلام ، راجع : الفصح الإسلامي ط ٦ . دار المعارف بمصر

(٣٣) الشعر والشعراء ٧٦١ . وهو في حيون الأخبار لابن قتيبة أيضاً ١١٥/٢ باختلاف يسير في اللفاظ . راجع ط دار الكتب المصرية ١٩٣٠ . والأبيات قبلها للكتبة بن زيد الأسدي شاعر العلويين . راجع الأغاني ١٤/٧ ط دار الكتب

(٣٤) بعد جهود الدكتور عيسى حلال ومحمد مندور وعمر الدين إسماعيل في التصريح بالمذهب الأدبي الأوربي ما يزال الفرق بين الرمز والرمزية غامضاً في ذهن بعض الناس . فالرمز : بمعنى المقابل أو البديل أو الممثل معروف حتى في الشعائر البدائية ، وهو واضح في الشعر الصوفي حيث ترمز ليل إلى الذات أو الحضرة الإلهية ، وقد يستخدم للتصريح في جهود الطيفيان السياسي للتعمية أو ما يسمى بالكاموفلاج . أما الرمزية : فهي حركة أدبية وشعرية فرنسية بدأت ١٨٧٠ وبلغت أوجها ١٨٨٦ ، وانحصرت عند ١٩٠٠ ، وقامت أساساً في مواجهة الواقعية الطبيعية والبرناسية ، ومن مؤسسيها « ستيفان مالارميه » و« - لرونر رامبو » و« بول فيرلين » ، الذي يعرفها قوله : « إنها روحانية فية ترى التوافقات بين المراثيات وعبر المراثيات » وقد انحصرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها الدافعية على يد تيريشيان ترلوا (المنشور الداعي ١٩١٨) ، والسيرالية على يد أندريه برينور (المنشور السيرالي الأول ١٩٢٤

(٤) أغناطيوس كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي : دار النشر « علم » ، موسكو (١٩٦٥) حيث يرى في ص ٢١٩ - ٢٢١ أن كثيراً من شعر الشعراء قد تدخل في شعر المجهول ونسب إليه ، بل قد يحده الموالى - راوى قصته - شعراً سادجاً متهاشاً ، وأن القصيدة البائية المشهورة قد رافقت باطراد مع الزمن : مقتطفاتها في الأغاني لا تزيد عن ٣٠ بيتاً ، وهي في كتاب الموالى ٧٠ بيتاً ، وفي إحدى مخطوطات الأستاذة تبلغ ١٧٤ بيتاً ، لها في مخطوط معهد الاستشراف بوسكو فقد بلغت ٦٨٦ بيتاً . راجع كذلك : الدكتور عبد القادر القط في الشعر الإسلامي والأموي : دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٥ . حيث رصد بعض نماذج هذا الشعر المتداخل بين قيس ونسوة وابن دريج ونصيب وقيس بن الحداينة ص ١٣٧ ، ١٤٢ - ١٤٣ . ولقد سبق أبو الفرج الأصفهاني بالتحية إلى هذه الحقيقة في قوله : « وأنا أذكر مما وقع لي من أخباره ، مثبوتاً من المعهدة فيها ، فإن أكثر أشعاره ينسبها بعض الرواة إلى غيره ، وينسبها من حكيت عنه إليه » . راجع الأغاني ط . دار الكتب ١٠/٢

(٥) طه حسين : حديث الأربعة : ١٩٣/١ وما بعدها . دار الكتب الببائي ، بيروت ١٩٧٣ .

(٦) شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام . ص ٢٨٤ - ٢٨٥ . ط ٤ دار العلم للملايين ، بيروت .

(٧) النوبة ٩٧ .

(٨) أما الاستقرار الذي يتصوره الدكتور فيصل فقد كان وحياً صريحاً ، إذ لم تعمل حياة دولة بالتفاصيل وثورات كما حصل في تاريخ الدولة الأموية ، حتى ملأت الأرض تحتها ولم تمر ما يمر به رجل قس في له في أجليه بعض إنسان

(٩) د . عبد القادر القط في الشعر الإسلامي والأموي : ص ١٦٤ . دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٥ .

(١٠) طه حسين : نفسه ، ١٧٩/١ .

(١١) د . عبد القادر القط : نفسه ص ١٠٩ .

(١٢) الدكتور محمد عيسى حلال : الحياة العاطفية بين الملوية والصوفية . ص ٨ ، ٢٨ ، ٩٥ . دار النهضة مصر ١٩٧٦ .

(١٣) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد : دراسات مقارنة من ١٣١ . مكتبة الشباب ١٩٧٥ .

(١٤) السابق ص ٢٠٦ .

(١٥) لا تختلف في ذلك نصنا جميل بثينة وكثير عزة ، عن قصة المجهول حتى لو اعتبرناها مخترعة من أسسها ، فهي قصة جميل عناصر مخترعة قبل بها لنسط العام ، كما سنرى في التحليل الذي ستقوم به لمؤتمرات القصيدة المدربة ، ولو أن استأقنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن لا يسلط جملاً وكثيراً في سلك الملويين . راجع ص ١٣٢ من المرجع السابق .

(١٦) ابن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء : تحقيق أحمد شاكر ص ٢١٠ . دار المعارف ١٩٦٦

(١٧) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ١٠/٢ ، ١١ ط . دار الكتب . وهي أيضاً في : Harold Anatoki : تزيين الأسواق في أخبار العشاق - ٩٧/٨ . دار حمد ومير . بيروت : ١٩٧٢ . باختلاف يسير في اللفاظ

(١٨) الأغاني : ٧٦/٢ .

والثاني ١٩٣٠) ، وغيرهما من اللغز الحنية .

ويشرح الدكتور غنيمي هلال - وهو عن - لعدم الخلط بين المفهومين أن تسمى بالفروسة الإجمالية ؛ حيث إنها تتخذ من الجلفة في التعبير اللغوي وميلتها إلى الإيجاء لا التصريح ؛ لذلك فهي تعتمد المصومين للوحى ، وتعتمد على ترسل الحولس قصير عن المراتب بنسجومات ، وعن السموعات بلسجومات ، وهكذا ، التماساً لجدة التعبير وإثارة الإيجاء .

راجع : الدكتور غنيمي هلال في : النقد الأدبي الحديث ، والدكتور محمد مندور في : الأدب ومذاهبه . والدكتور عز الدين إسماعيل في الأدب وفنونه وفي : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والنوعية .

(٣٥) الأغاني ج ٢ ط دار الكتب .

(٣٦) الأغاني : ٧/٢ ط دار الكتب .

(٣٧) نفسه ص ٣٩ .

(٣٨) الأغاني ٢٨٥/٨ ط دار الشعب .

(٣٩) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٣٨ ، دار الكتب العربي . القاهرة ١٩٦٧ .

(٤٠) عبد القادر البغدادي : خزنة الأديب ٢١٤/٣ . تحقيق عبد السلام هارون . دار الكتب العربي ١٩٦٧ .

(٤١) نفسه ٢١٦ .

(٤٢) نفسه ١٤٤ .

(٤٣) بروي صاحب الأغاني أن عمر كان يمارس جملاً . راجع ١٢٧١ ط دار الكتب .

(٤٤) راجع تزيين الأسواق ٢٨٢/١ . وللتعصيل في الدراسة راجع حديث الأريماء ص ٢٣٦ - ٢٤٣ .

(٤٥) القصة شائعة في المراجع القديمة ؛ راجعها لدى المسعودي في مروج الذهب ١٩٨/٣ ط دار الأندلس بيروت ١٩٧٣ ، وفي تزيين الأسواق ٢٣٦ وما بعدها ، ولها يشير أبو حمزة الشاذلي في خطبته المشهورة بالمدينة إذ يقول : « أقعد حبانة عن يمينه ، وسلامة عن يساره ، تغنيته بمزامير الشيطان ، حتى إذا تمكن السكر منه قال : « ألا أظير » ، نعم ، فطر إلى حرجهم » راجع ذلك في العقد الفريد ٢٠٧/٤ لأحمد ابن حنبل . وفي تحقيق محمد سعيد العمري . نسخة مصورة عن طبعة المكتبة التجارية بمصر ١٩٥٣ . نشر دار الفكر ، بيروت ، لبنان .

(٤٦) هي شائعة كذلك . راجع طرفاً منها في الأغاني ٢٤٧/٢ ط دار الكتب .

(٤٧) مجمع أمثال البلدان ٥٧٤/١ ، وتزيين الأسواق ٣٨٠ والمستطرف ١٦٤/٢ .

(٤٨) د . محمد غنيمي هلال : السابق ، الفصل الثاني من الباب الثالث ص ١٩٣ - ٢٢٦ .

(٤٩) البيت للمسكول بن الكميت بن زيد شاعر الحاشميين بقوله لأبي جعفر المنصور . راجع الأغاني ٢٦٨/٧ ط دار الكتب . أما الأبيات السابقة عليه فليست المعنوية الشبيهة .

(٥٠) د . غنيمي هلال . نفسه ص ٨٧ - ٩٢ .

(٥١) راجع كراتشكوفسكي : السابق : ٢١٣ : ٢٢٣ . لا يكتفى بالموضوع نصيباً في القصة لدى المتصورة ، لأنه يهدف إلى الأساس إلى بحث السمات الشعبية في القصة المعنوية . والمبالغة المشار إليها هي عبارة عن قلين بن عربي في « ترجمان الأشواق » ، توسع عبد الرحمن جلي في تطويرها وفلسفتها . راجع د . غنيمي هلال . السابق . ص ٢٦٦ .

(٥٢) راجع كراتشكوفسكي : السابق : ٢١٣ - ٢٢٣ .

(٥٣) العقد الفريد ١٩٨/٤ .

ظواهر أسلوبية في تنوع المتنبي

عبد بدوي

الفردى العربى بالطريقة التى ترتضيها مسيرة الحضارة فى جعلها ، والتى تعنى بها البساطة والحيوية ، قبل أن يقوم اتجاه إلى تمام بالتحذير من خطورة فى هذا المجال . صحيح أن الباحثى حاول تصحيح مسيرة أسناده إلى تمام ، ولكن الذى حسم الموقف كان المتنبي . المهم أن المتنبي لم يكن يتراجع فى مسيرته ؛ فهو قبل الوصول إلى سيف الدولة كان قد ملأ البحر حوله ضجة بحيث انعطفت الأبصار عليه . وحين تغنى عند سيف الدولة بالروميات وبالأجناد العربية وصل إلى القمة . وفى مصر - والمتأخر غير المتأخر - وصل إلى قمة تختلف طبيعتها عن القمة الأولى . وفى فارس وصل إلى قمة رابعة تختلف عن الأولى والثانية والثالثة . فهو فى الأولى كان يجرب باقتدار ؛ وهو فى الثانية كان قد سكر بالمجد الذى وصل إليه ؛ وهو فى الثالثة كانت عينه على الأمل الذى وُعد به ؛ وهو فى الأخيرة رغب فى أن يفتى غناء صافيا للحياة (والياس إحدى الراحات) ، وأن يتمنى إليه العالم لا أن يتمنى إلى رجال فى هذا العالم . . ولكنه لم يكمل أغنيته ؛ فقد قتل وهو قادر على العطاء . وأخيراً فإنه إذا كان قد قال : الشعر على قدر البقاع^(١) ؛ فإنه يمكن القول بأن الشعر على قدر النفس !

لقد كان هناك من تعرض لعوامل خلود المتنبي ؛ فذكر أن السبب فى ذلك يرجع إلى أنه أقوى الشعراء انفعالا ، وأحدهم عاطفة ، وأنه أبعدهم تفكيراً وأشدهم رأياً ، وأنه أكثرهم ضرباً للحكمة والمثل ، بالإضافة إلى أنه أشدهم اتصالاً بالنفس الإنسانية فى كافة حالاتها^(٢) . وهناك من أرجع عوامل خلوده

بعد كل شيء فى المتنبي فريداً فى بابه ؛ فهو من ميلاده إلى موته عاش حياة عريضة أشبه ما تكون بقصة حكمة مثيرة للخيال ، وقادرة على التجول فى كل المصور . وهو فى ضوء هذا يكون النموذجاً متطرفاً بين الشعراء ؛ فذلك لأنه خرج بطلب بالشعر الملك ، فكان أن أصبح ملكاً على الشعر لا ملكاً على الناس . ومن هنا عاش المتنبي بين التوتر والسجن والخطر والكيد والهجرة ؛ فقد جرّ عليه الشعر الكثير . وكان فيما جره القتل البائس الحزين ؛ ولكنه عرف كيف يقوم من الموت ، ثم يتجول فى كل المصور ، لا كالنسيم - على عادة الكثير من الشعراء - ولكن كالعواصف التى لا تتسبح بأشجار الكون ، بل تقطعها اقتلاعا . المهم أنه ظل دائماً يخلق حوله أحداثاً وأنصاراً^(٣) ؛ ذلك لأنه عرف كيف يوائم بين نفسه المحتملة وبين ثقافة عصره التى كانت مزيجاً ذكياً من عدة حضارات ؛ ولأنه عرف كيف يفيد من هذا كله ، بحيث يطبق عليه القول بأنه كان شاعراً بفلسف^(٤) ؛ وأنه من خلال شعره قد تتجرت عبقرية اللغة العربية ، ووصلت إلى لللى الأسمى الذى يمكن أن تقدمه اللغة ؛ بل يمكن القول بأنه عرف كيف يخاطب

أراع كذا كل الملوك همهم وسح له رسل الملوك غمام

«إنه يفتح طرق الكرب ، ويعلق أبواب القلب»^(١١) . ونحن نرى أن الأمر يتصل بشخصية المتنبي ؛ فهو لم يكن سهلاً ومستأساء حتى ترق مطالعته ؛ ثم إنه لم يكن يعبأ كثيراً بمن يسمع ، بل إن الطبيعة الشعرية عنده تكون في أول أمرها غامضة ومتعصية إلى حد ما ، ثم تكشف التجربة بعد ذلك بأكثر من لحظة تنوير ، كما أنه في بعض مطالعه لم يكن يقصد إلا تهيئة الحز لموسيقى القصيدة ، بل إننا نحس أنه يريد أن يتعالى هل المستمعين ، وأن يرفعهم إليه ، وذلك بأن يلقى إليهم ما يحير ويشير ، فهو يريد أن يفرع في أول الأمر أذانهم وأفهامهم ، ثم يتصدق عليهم بعد ذلك بالفهم . ثم إن طبيعة قصائده ، وبنائها التشكيلي ، وموسيقاها المتحدمة ، تتناقل إلى حد ما مع تلك الصور الجمالية المتبسمة التي رسمها النقاد لالتاحيات البارة . ومن زاوية أخرى يمكن القول بأنه لم يكن يستعطف أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء - على حد تعبير صاحب الوساطة - وإنما كان يتحداهم .

ثم إنه كان عجلاً في المقدمة ؛ فكان يذكر تشبيهاً شبيهاً بمحور القصيدة - ولعل وراء ذلك أنه لم يكن خالفاً للمحب - ثم يفعل مثل هذا الحديث من الرحلة - ولعل وراء ذلك ما عنده من خبرياء وترفع عن ذكر ألوان المناهب واهوان التي تذكر عادة في هذا المجال - بل إنه قد يجعل إلى المدح فيمدحه دون مقدمات ، كما في مدحه لبدر بن حماد في قصيدته الدالية ، وكما في رائيته التي يمدح فيها علي بن أحمد بن عامر :

أطاحن غيلاً من فوارسها الدُفُرُ
وحيداً وما قولى كذا ومعى العُفُرُ

وكما في بائته التي مدح بها سيف الدولة ، والتي استعطفه فيها على بني كلاب . ثم إذا جئنا لما يسمى «بحسن التخلص» الذي يأخذ به المتنبي ، وما يسمى «بالاقتضاب» الذي يأخذ به البحترى ، فإننا نجد أن المتنبي يؤثر حسن التخلص على الاقتضاب . وقد يقال إنها كان يجب أن يتبادلا المواقف ، لسلاسة البحترى وجهامة المتنبي ؛ ولكن بدراسة الاقتضاب عند البحترى يظهر أنه زخرفي ومتلازم مع صنمته ، أما المتنبي فقد أثر حسن التخلص لأنه يعكس محاولاته الصعبة - والمحذوفة بالخطر - لعالم التغارب بين منه التي يحس حرية في التعبير عنها ، وعالم الملوح الذي لا يجب أن يذوب فيه ، وإن كنا نستثنى من هذا أكثر شعره في سيف الدولة ، الذي لم يكن أكثر من قناع له ؛ فقد كان بينهما الكثير من المشابهة ، كالسن ، والحماسة للمعروفة ، وللتشجيع ، وللكثير من غروب الحياة .

إلى غزله بالأحرايبات ، وغلبة الشكوى والحزن على شعره ، والغناء الحار للبطولة ، وضربه الحكم والأمثال ، بالإضافة إلى حسن تمبيره عن طموحه واعتدائه بنفسه^(١٢) . . . ونحن بدورنا نرجع هذه العوامل إلى أنه كان ثائراً يعرف عصره - ضعفاً وقوة - ويغترب عنه ، وفي الوقت نفسه كان يعرف قدراته ويعمل من قيمة الشعر ، ويتعامل مع غير الصلابة ، ويحسن التعبير عن قضايا إنسانية كبيرة متجددة .

٢

وما يهنا هنا هو تعرف بعض خصائص التعبير هذه . والبحث لن يسير في مسارات مجهولة ؛ ذلك لأن المتنبي أحسن إلى نفسه حين جمع بنفسه ديوانه ، ورتبه وشرح بعض أبياته ، وأسمعه لخلصائه . ثم إن ديوانه قد رويته ثقة كثيرون ، منهم ابن جني ، وعمل بن حمزة البصري ، وأبو زكريا التبريزي ، وعبد القاهر الجرجاني ، وأبو البقاء العكبري ، والقاضي الجرجاني . . . الخ ، ونخص هنا بالذكر دور أبي العلاء المعري في التلامع العزيزي ، ومعجز أحمد . ولعل الذي جعل لديوانه هذا (الإحكام) أنه كانت هناك حلقات يدرس فيها شعره (وكانت منها حلقة شهيرة في جامع عمرو بن العاص) ، كما كانت هناك حلقات تعقد للفض من شعره ، على نحو ما نرى في حلقة ابن وكيع الذي كان يفعل ما يفعل إرصاد لابن جزيبة وروى كافور المهم أنه أصبح للمتنبي أحب خاص به ، وأنه اهتم به أكثر مما اهتم بأي شاعر في العربية .

في مطلع أسلوبياته التي نتم بها ما يسمى ببراعة الاستهلال ؛ فمن المعروف أن العرب يهتمون بهذا النوع من البراعة إلى حد قول الصاحب «إن أول ما يحتاج إليه في الشعر حسن المطالع والمقاطع»^(١٣) . ويسوغ ابن رشيق لهذا بقوله «لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاج . . . والشعر قفل أوله مفتاح ، لينبئ للشاعر أن يجود ابتداء شعره ؛ لأنه أول ما يفرغ السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة ، وليجعله حلواً سهلاً وفهماً جراً»^(١٤) . ومثل هذا جاء في الوساطة^(١٥) . . . وما لا شك فيه أن هناك مطالع قد سلمت للشاعر ، وإن يخطئها القاري في ديوانه ؛ ولكن الشيء الواضح هنا أن المتنبي لم يكن يحس المطالع عادة ؛ فله مقاطع رديئة تشبه وأمثالها بما يقوله العامة «أول الدن دردي»^(١٦) . وقد تنبه ابن رشيق لشيء من هذا حين ذكر أن بعض مطالعه يحتاج إلى مفسر كالأصمعي ؛ وأنه يفعل ذلك ثقة بنفسه وإعجاباً على الناس^(١٧) . ونحن لا ننسى قول الصاحب بن عباد من مطلعته :

ولعل مما يؤيد ذلك أن الشاعر قد غير أسلوب «حسن التخلص» في القصائد التي وجد فيها الطريق مفتوحا بينه وبين الممدوح ، على نحو ما نعرف من توثيقه في عضد الدولة ومغان الشعب طيا في المغازي ، ولأنيته في سيف الدولة «لئلا بعد الظاعنين شكول» . ومثل هذا يمكن قوله في باقيته في كافور^(١٢) .

ومن الملاحظ أن المتنبي إذا كان يبدأ غامضا ومثرا للاند والخيال كما سبق أن ذكرنا ، فإنه بعد ذلك يكون واضحا وساهرا كل الفور ، فهو لا يوصي إلى حاجته ، بل يصرح بها عند الممدوح .

قالوا : هجرت إليه الميث قلت لهم :
إلى خيوط يديه والشبابيب
إلى الذي تهب الدولات راحته
ولا يمن على آثار موهوب
وهو يخاصم كثيرين من شعراء عصره ، ويدمنهم بقسوة :

أرى المتشاعرين خسروا بنمي
ومن ذا يحمي الذاء العضال
ومن بك ذا فم مريض
يهد مراً به المد الزلال

وهو يجهر لأمته بالقول الغليظ :

ما مقامى بأرض نخلة إلا
كمقام المسيح بين اليهود

أنا في أمة - تدركها الله حرب كصالح في ثمود

وهو شديد السخرية بالسود^(١٣) وبالأهائج . وما نريد أن نؤكد - أسلوبيا - هو أنه يبدأ غامضا ليتهى واضحا ، وأن اللغة والسياق يتعاونان تعاوناً وثيقاً مع الغموض ومع الوضوح ، فهو يبدأ مستعلما ومغضلا عن الناس ، ثم يتهى إلى خصومة من خصائص الأسلوب البدوي هي الوضوح . وفي الوقت نفسه لا ننسى أن نذكر أنه كان يخرج على نظام اللطاع ، بل قد أحلى ثورته عليه في قوله :

إذا كان مدح فالنسب المقدم

أكمل فصيح قال شعرا منيهم ؟

ع

إذا كان لابد من وقفة أسلوبية عند الألفاظ في ظلال السياق ، فإننا نلاحظ عليها بصفة عامة ما يسمى بعنصر الجرالة الملتصم تماما بالمضمون ، وفي الوقت نفسه لا نعلم أن نجد عنده بعض الألفاظ التي لا تتوافق مع اللغة وقوانينها ، ومع طبيعة

التجربة ، فنحن نجد صعوبة في تخرج ما يقوله في العزل .

باتوا بخرعوبة لها كفل
يكاد عند القيام يقمدها
ربحلة أسمر مقسها
صبحلة أبيض مجردها^(١٤)

فمع التناقض في الأوصاف ، وتراكبها ، ومع جمالية الصورة التي يريد رسمها ، تقعد هذه الألفاظ الناتئة بالقصيدة . وكذلك نجد ضيقا بقوله في بلربن عمار :

لم تبق إلا قليل عافية
قد وفدت لجنديكها العليل

وهو قد يشغل نفسه بهذا النوع الفارغ من المهارات الذي يتمثل في التقطيع اللفظي :

لامية ، فاضة ، أضلة ، دلامى
أحكمت نسجها يبدأ داود

(و)

المعارض المتن ابن المعارض المتن أب
من المعارض المتن ابن المعارض المتن

(و)

عشرهم أثق ، اسم ، مذ ، قذ ، جذ ، مر ، آث ، ريب ، أسر ، نل

(و)

فظ ، أزم ، حبث ، انحر ، اغز ، اسب ، رُح ، رُح ، دلر ، اثني ، نل

وهو قد يقع في أمر لفظ ضابط كقوله :

مببى من دمشق على فراش
حشاه لى بحر حشاي حاش

وهو قد يقع في التكرار لغير ما يحسن له التكرار ، كالتوكيد والتلفذ ، فيقول :

وحدان حدون ، وحسون حارث
وحارث لقمان ، ولقمان راشد

ولقد كان الشاعر بن عباد يسخر من هذا بقوله : إنه من الحكمة التي ذخرها أملاطون وأرسطوطاليس لهذا الخلف الصالح . ومن كلامه به : أنه ربما يأتي بالفقرة العراء مشعرة بالكلمة العوراء^(١٥) ، وقد يزيد قبح التكرار حين يقع بعبر فصل كقوله .

قبيل أنت أنت وأنت منهم
وجيدك يشتر الملك اهتمام

كما يفتح التكرار في حروف الربط كقوله :

وشوق كالتوقد في فؤاد

كجمر في جوائح ، كالحلس

ولعل هذا يسوقنا إلى علم «المواصفة» بين الشكل والمضمون ؛ فهو لم يكن يوائم بين الأشياء بعضها وبعض ، وإنما كان يوائم بين نفسه الدوية الغاضبة والأشياء التي يقول فيها الشعر ؛ فهو يقول لابن العميد الذي كتب له رسالة - وكأنه يتحدث عن نفسه :

إذا سمع السلس الفضاظ
خلقت له في القلوب الحسد
فقلت - وقد فرس الناطقين -
كدا بفعل الأسد بن الأسد

ولهذا قال الواحلي أحد شراحه : وأي موضع للإعراق والإبراق والفرس في وصف الألفاظ والكتب ١٩ وهو مثلاً حين يعزى سيف الدولة في عبء تلك التركي يقول :

لأبقى بمالك في حشاي صباصة
إلى كمل تركي النجار جليب
وما كل وجه أبيض مبارك
ولا كل جفن ضيق بنجيب

فمن تاريخه نعرف كرهه للأحاجم ، وحرته على تسللهم إلى المناصب ، ومن هنا نراه يقذف من أتون تلك الكراهية كلمات مثل جليب ، وضيق الجفن ، وهو قد يصدح المحبوب حين يقول فيه :

تفرّد بالأحكام في أهل الهوى
فأنت جميل الخلق مستحسن الكذب

وكذلكه في رثاء أخت سيف الدولة الفم والأسنان والمفرق والفؤاد للذهب . ولعل هذا يؤكد ما ذكر من أنه كان يجبه^(١٧) .

وراء ذلك أنه بمنزلة بترائه ، ومنزلة بنفسه أكثر من موضوعه ، وأنه مشغول بالجليل عن الجميل ، وبالجزل عن الرقيق ، وبالصلابة عن السبولة ، فهو ناقد أساساً لما يسمى بالرهافة ، ولهذا الضعف الإنساني الجميل . ولعل هذا كان وراء قصوره في الغزل وفي الرثاء . ثم أخيراً لعل وراء تعقيدته ، وغموضه - في بعض الأحيان - الإغرام المتكرر ، واستحالة الأمل ، وقلة نصيبه من الخيال ؛ فاعتماده على العقل كان يدخله في التباهات ، وكان يقلل من تشابهه الحسية^(١٨) .

وعلى كل فيما أكثر الذين تعقبوا الفاظه وتراكيبه ، ووجدوا هذه ما يسمى بالضرورة الشعرية ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة حين أتى باسم إن نكرة :

فمن يكف مدح لك فوق ذا
راه يشهد أن حفا ما ادعى

وبما يتصل باللمظة عند اهتمامه «بالتصغير» . وقد تبين لهذا أبو العلاء في رسالته إلى ابن القارح فقال : إنها عادة عنده صارت كالطبع . وقد تلفظ المقاد هذا وذكر أنها من الطبع وفيها ترجمة عنه ، ومجراة لنوازه ؛ فهو كان يستكثر نفسه على الشعر ، ويرى أنه خلقت للملك ، وهو كان يشعر شعور العقلاء ، وقيس بمقاييسهم ، وكان مطبوعاً على غرار رجال المظالم ، ولكن في داخل نفسه لا في ظاهر عمله ، كان له في خلقه وتفكيره استعداد عظيم الأعمال ولكن بغير أداة العظمة ، فخرجت عظمته هذه في عالم الفنون ولم تخرج في عالم الحوادث . وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة في سمات شعره المبالغة في التهويل ، والتضخيم من جهة ، وهذا الولع بالتصغير من جهة أخرى . وقد رد الدكتور محمد مسود على المقاد بأنه لا يظن أن التصغير جاء في شعر المتنبي لتكبره وإنما هو أداة معروفة لكل الشعراء في المهجاء ؛ فليست هناك رابطة تلازم بين التكبير والتصغير^(١٩) ، وقد ورد المقاد بأن التصغير ليس لصيقاً بكل مهجاء ، وأن المتنبي ليس من المهجائين المشهورين ، فكثرت ترجع إلى علاقته الشخصية .

ثم إن هناك تلك الدراسة المهمة التي أدارها الدكتور شكري عياد حول صيغة التفضيل في شعر المتنبي ، وكيف أنها كانت لازمة في أوائل قصائده ثم قلل من هذه الظاهرة بعد ذلك ، وكيف أن هذه الصيغة كانت تقترن عنده في كثير من الأحيان بالحكمة . والذي يبدو أن الجامع بين الظواهر الثلاث هو «التجريد» . فالحكمة تقوم على التجريد ، والمطلع ينطوي على قدر كبير منه لأنه يتوخى أن يحدث فيه نوعاً من المفاجأة العقلية . وإذا كان ما يجمع بينها جميعاً هو التجريد فإنه يجمع بينها كذلك القرب من «المطلق» ، والتعلق بالمستحيل^(٢٠) .

وعلى كل فالعاطف المتنبي الغزيرة والمنحوتة في الوقت نفسه بدقة وإيجاز قد أثارت الكثيرين : فابن جني - راوية وصديقه وشارحه - يلاحظ عليه الإكثار من ذا ومن «دي» . وحين يقول المتنبي مجادلاً ، هذا شعر لم يعمل في وقت واحد ، يقول له : صدقت ، إلا أن المادة واحدة^(٢١) . وقد تبين منذ وقت بعيد صاحب الوساطة إلى ضعف «ذا» الإشارية^(٢٢) ، وإلى أنها تدل على التكلف ، مع اعتراجه بأنها قد تمهد مكاناً في الشعر يليق بها . ومهما يكن من شيء فإنها تدل على التعالي على الناس . ونحن في حياتنا قد نستعملها حين لا نحب تسمية أحد ، وحين ندل على إنسان .

وحين عطف من غير فاصل كلمة «بنوه» على الفاعل المستتر في كلمة مضي :

مضي وبنوه وانفردت بفضله
وألف إذا جمعت واحد فرد

ثم إنه كان يقع في كثرة الحشو ، والتضمين ، وقبح الاستعارة وحفاء الكناية ، بالإضافة إلى الإيجاز الخجل ، وسوء المطابقة ، والسطحية ، والتعامل مع بعض مصطلحات المتصوفة والفلاسفة من غير صبرها في التجربة .

ولقد كان من الطبيعي أن يقول الثعالبي «وقد ألفت الكتب في تفسيره ، وحل مشكلة عريضة ، وكثرت الذفاتر على ذكر جوده ورديته ، وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه ، والإفصاح عن أفكار كلامه وعونه ، وتفرقوا فرقا في مدحه ، والقدح فيه والنصح عنه ، والتعصب له وعليه» (٢٤) . ولعله نجى في مقدمتها كتاب شرح مشكل آيات المتنبي لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده الذي صدر أخيراً بتحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين .

ما نريد أن نؤكد أنه كان وراء كل ذلك أن المتنبي كان يراهم بين ما في نفسه وبين الأشياء ، وأن هذه الموازنة كانت تعطى الألفاظ نوحاً من التضاد ، والحركة المترددة بين النفس والأشياء . ولو كان قد واهم بين الأشياء والأشياء لبردت الألفاظ عنده . وربما كان له هذا النوع من المفارقة والخصوصية . وهو يبرهن هذا بجانب تعبيراً جيداً في قوله قبل مغادرته مصر :

وإن لنجمٍ بهتدي صحبتي به
إذا حال من دون النجوم سحاب
فنى عن الأوطان لا يستخفى
إلى بلد سافرت عنه إياب
ومن فتلان ألمس ، إن سمعت به
ولا فنى أكوارهن صلب
وأضدى .. فلا أبدى إلى الماء حاجة
وللشمس فوق اليمىمات لعب
وللسر منى موضع لا ينال
نديم ، ولا يفضى إليه شراب
وللمخرد منى ساحة ، ثم بيننا
فلاة ، إلى غير اللقاء تجماب

... المهم أنه خرج على خصائص الأسلوب المتعارف عليها ، والمتمثلة أساساً في الصحة والوضوح والدقة : فهو ما يقيم جدلاً بين الشيء ونقيضه ، ويتحدث بمفهوم المخالفة ، ويبحث في الكشف عن علاقات جديدة بينه وبين الأشياء . فهو يستجد طريقة محكمة به شخصياً قبل أن تكون محكمة بقوانين

اللغة وأعراف الناطقين بها . صحيح أنه تعامل مع عناصر عربية صحراوية غزيرة ، ولكن كل ذلك كان محكوماً بمحور رئيسي اسمه المتنبي .

إذا تخطينا حركة الألفاظ عنده إلى حركة المعاني ، وجدنا أن النقاد العرب بصفة عامة كانوا يطلبون من الشاعر وضوح المعنى . ومن هنا كان كلامهم المستفيض عن الطرافة والاستقامة ، والوفاء بما يراد . ولكن المتنبي كان على خلاف ما قرره النقاد القدامى (٢٥) ، ذلك لأنه شاك بين بعض المعاني ، وعقد ، ولأنه كان وراء ذلك الاتصال بنفسه أكثر من الاتصال بقوانين اللغة ، فهو في كثير من المعاني التي كان يوردها كان يحب أن يستثير ، وأن يلهو ، وأن يكون غامضاً ، وإن تعددت حول ما يريد الأراء . وحقا لقد تعددت ، وهو نفسه القائل :

أنام ملء صيون عن شواردها
ويسهر الخلق جراحها ويحتصم

فهو حين يقول :

أحد أم سداً في أحاد
ليتنا المسوطة بالسند

تتكرر الأراء ، ويفرغ الواحدى حين يقول : إنه أراد أواحدة أم ست في واحدة ؟ جعلها فيها كالشيء في الظرف ، وقد حص هذا العدد لأنه يريد ليالي الأسبوع ، وفي الوقت نفسه جعلها كناية عن ليالي الدهر جميعاً ، ومن المعروف أن ابن جني وابن فورجة حين شرحا البيت الذي يقول :

إذا داه هنا بفراط عنه
فلم يعرف لصاحبه ضريب

قال الأمدى : إنها لم يعرفا معناه ، وخطأ فيه ، ولا نجد في شرحه ما يوجب هذا . ومع أن هناك آياتاً تكاد تكون واضحة كقوله في سيف الدولة :

إذا ما سرت في آثار قوم
تخالفت الجسماجم والرفاق

فقد اختلف حوله ابن جني ، والواحدى ، والخوارزمي ، والمعرى ، والخطيب ، بل قد يكون هذا وسيلة لتكيد بعضهم ببعض ، على نحو ما كان يفعل الواحدى - ولسانه حديد -

وعلى كل فقد كان وراء هذا كله قضية تبسيط الشعر ، ووضوح المعنى ، وضرورة أن تسبق معانيه ألفاظه في الذهن ،

على تعبير ابن خلدون ، إلى جانب التوافق ، والبعد عن التصارب . ولكن المتن بصفة خاصة - ومن قبله أبا تمام - قد عبر هذا الطريق ، فتحن نراه يتعامل مع الشيء وتقبطه ، ويولد من السلب إيجاباً ، ومن الإيجاب سلباً ، ذلك لأن هذا يتفق وعالمه النفس أولاً ، ولأنه إدراك جديد لقوانين ذات فعالية في الحياة ؛ فاللاحظ أنه كان لا يفكر في الأشياء في اتجاه واحد ، لأنه لا يعترف بأن للشيء وجهاً واحداً^(٢٦) ، فالحياة في حقيقتها طبق وليست جناساً . وفي ضوء هذه الحقيقة يجب أن تتغير وظيفة الشعر من الجمود إلى الحركة ، ومن الانسجام إلى التصارع ، ومن الموافقة إلى الرفض ، ومن المكلف إلى غير المكلف .

٩

إذا كانت موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وعن نفسية الشاعر ، فإننا نلاحظ أن موسيقى المتن لم تكن مستوية ، وسهلة ، وساحرة الرنين ؛ ذلك لأنها كانت تتصل بقضايا متفرجة ، وشاعر مؤثر الأحاسيس .

وأول ما يظالمنا من شعره أن هذا الشعر قليل على الرغم من توفر الشاعر على الشعر ، فديوانه يحتوي على نحو مائتين وثمانين قصيدة ومقطوعة . وهي قصيدة استظلمها أسرفي حين قال في مقدمة ديوانه : « ... ألم يكن من الغين على الشعر والأمة العربية أن يجيها المتن مثل حياته المعالية التي يلعب فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أحشارها لمنووحة ، والمشر الباقي - وهو الحكمة والوصف - للناس ... » ولكن كان وراء ذلك أن الشاعر نخل شعره نخلا شديداً ، وأنه أبعد عنه الكثير ، فقد كان يكره حتى نقاط الضعف عنده .

وعلى كل فحين ينظر إلى هذا الشعر يتبين أن نحو سبع وخسين من قصائده من البحر الطويل ، وست وأربعين من الوافر ، وثلاث وأربعين من الكامل . ومعنى هذا أن أكثر شعره قد جاء من البحور القوية المعطاة ذات النغم الممدود الذي يصلح للتعبير عن حالات التصارع في النفس ؛ وهو ما سميناه حالات «الطبق» لا حالات «الجلس» . ومعنى هذا أنه جاز على بقية البحور لأنها لم تكن تحسن التعبير عن عواطف المتن البدوية ؛ فهي بحور متحضرة ، ذات إيقاعات لامعة ، تحتاج إلى النفوس المتصالحة مع الحياة ، لا التي تتدخل معها في شقاق . ومن الغريب أن النقاد القدامى يأخذون على الشاعر عدم استعماله لكل البحور ، وكأن العملية الشعرية استمراض مهارات ، بينا الذي يحكم هذا كله هو عالم الشاعر الداخلي ، وهو طبيعة التجربة^(٢٧) ، مع ملاحظة أن المتن لجأ إلى «المتقارب» في تلك القصيدة التي يقول عنها طه حسين : وما

أخرى إلا أن ما كان يملأ نفس الشاعر من فرح وأمل ونشاط هو الذي دفعه إلى هذا البحر المتقارب الذي يلائم اضطراب النفس بالأمل القوي حين تضطرب بالأمل القوي ، وغليان النفس بالحزن المضطرب حين تغل بالحزن المضطرب .

طلبنا رضاه بشرك الذي
رضياله فتركنا السجودا
أمير أمير عليه السبدي
جواد بخيل بأن لا يمودا

ويجأ إلى بحر المتقارب مرة أخرى في لا مية التي قالها في ثورة القرامطة ؛ فالشاعر فيها يصف مسير الخيل في طلب العدو ، وانتهزام هذا العدو .

وقد اصطنع هذا الوزن السريع المتعدد لأنه يلائم حركة اندفاع الخيل في أثر العدو ، وما يكون هناك من كروفر ، وأقدام واحجام^(٢٨) . ومن هذه القصيدة :

خلوا ما أتاكم وأعدوا
لأن الغنيمة في العاجل
وإن كان أعجبكم عليكم
فعودوا إلى حص في قبايل
فإن الحسام الغصيب الذي
قتلتم به في يد الفاتل

المهم أن شعره وزناً وإيقاعاً كان صورة لنفسه ومواقفه .

فلذا جئنا إلى قوافيه وجدنا أنها تسير في اتجاه الوزن والإيقاع نفسه ؛ فقد كان يركب القوافي الصعبة على حد قول صاحب ابن جلد . وبعبارة أخرى لقد كان ينطلق أساساً من القوافي البدوية لا القوافي الهامسة ، وقد يعتمد التركيز على حرف داخل القصيدة ليعبر عن شيء قلق داخله ، كقوله :

- شرف ينطح النجوم بقرنيه وعز يُقْلِلُ الأجيالا

- فقلقت بالهم الذي قلقل الخشي

قلاقل جيس كلهن قلاقل

وقد تعقبه صاحب في قوله :

نفكره علم ، ومنطقه حكم

وساطنه ديسن ، وظاهره ظرف

فقال : سبيل عروض الطويل أن تقع مفاعله ، ولا يجوز مقاعيل إلا إذا كان البيت مصرعاً . ويقول إن شعر العرب حكم في هذا ، غير أن أبا العلاء يلتزم له العلف في هذا ؛ لأن القبيض - وإن كان الأكثر - لا يمنع ورود عروض الطويل غير

أرانب .. غير أنهم ملوك
مفتحة عيونهم . نيام !

المهم أن موسيقاه لا تقوم على التماثل ، كعادة الكثير من الشعراء ، ذلك لأنه يتعامل مع أداة أخرى هي « الضال » ، وبالتقاطع ، مع ملاحظة أن الانسجام الصوتي قد يكشف عن توتر نفسي مثير . ومع أنه قد يكون هنا مفارقة فإنه سرعان ما تنهب حين نعرف أن أرواح الموسيقى لا تخرج عن كونها تركيبة أصوات منسجمة متناغمة^(٣١) . المهم أنه كان يتعبير واضح ثنائي العزف لا أحادي العزف .

ولعل ما يسوغ لهذا أنه كان كثيراً ما يحس بانقسام نفسه ، هل نحن ما نعرف من قوله .

إذا ما الكس لرحشت اليدين
صحوت فلم لحل بسني وسني

٧

في مقدمة قضية التشكيل عند المتنبي نريد أن نطرح أولاً سؤالاً يقول : هل رسم المتنبي نفسه ؟ ذلك لأن من يعجز عن تقديم نفسه يعجز عن تقديم الآخرين كما يرى البعض . وابتداءً نرى أن المتنبي أجاد في تصوير عالمه الخارجي والداخلي ؛ فنحن نراه - عنده - يطلع على الدنيا غاضباً غشياً مليئاً بالطموح وبالإذاعة لكل ما حوله :

أيّ محلّ ارتقى
أيّ عظيم أتقى
وكلّ مآقد خلق الله
ومالم يخلق
عشقر في همي
كشمرة في ممرني
- أنا صخرة الوادي إذا ما زوجت
وإذا نطقت فإني أجوزاء
- أين فصل إذا قنعت من الدهر
- ربعيش معجل التكبد
صاق صدري ، وطال في طلب الرز
في قيامي ، وقل عنه قعودي
أبداً أقطع البلاد ، ونجمي
في نحوس ، وهمي في سمود
هش عزيزا أومت وأنت كريم
بين طعن القنا وخفق السمود

مصرع على مفاعيلن ؛ ثم إن مفاعيلن هو الأصل^(٣٢) . ثم إن الدكتور شوقي ضيف - على الرغم من وقوفه على خلل في شعره - يقول إن هذا الخلل يذكر بحلل مماثل من بعض الوجوه في الموسيقى الحديثة ؛ إذ ترى الصون تتعدد ، ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير^(٣٣) .

المهم أنه كان هل وحى بالموسيقى الداخلية والخارجية في القصيدة ، وأنه كان يوائم بينها بما يتفق وطبيعة تجاربه . ومن وسائله في هذا التنبيه إلى موسيقى الحروف ، وذلك بأن يكرر حروفا ذات طبقة صوتية معينة ، ثم يباغهم بينها ، وبخاصة حين تكون هذه الحروف صلة بالقافية . وأكثر ما يكون هذا في المطالع التي بها التصريح .

ولا شك أنه كان وراء ذلك فن الإلقاء الذي يقتضي الضبط هل بعض الحروف والمقاطع والكلمات ، وتنويع الصوت عند النداء والتعجب والتدبة والاستفهام والإثبات والنفي والأمر والنهي ، بالإضافة إلى التقسيم والتصريح . المهم أننا لا نجد في موسيقاه استواء ، وتكراراً مملاً ، وإنما نحس في القصم أن هناك هدداً من المستويات الصوتية التي يتعامل معها . ويكون المتنبي في أروع حالاته الموسيقية حين يتعامل مع «القران» و«الجواب» على أساس تقاطعها ، أو دخولها في حوار . فهو يتعامل مثلاً بأقصى حرف في المخرج (أ) ويحرف شفاهي نحو المهم :

أي الزمان بسوء في شبيبته
فسرهم وأبيناه على الحرم

وهو يستخدم حروف المد حين يريد أن يقول على سامعه أو قارئه :

رميتهم ببحر من حديد
له في البر علفهم حبيب
فمتاهم - وبسطهم حرير -
وصبحهم - وبسطهم تراب -
ومن في كفه منهم قلة
كمن في كفه منهم غضاب

وهو قد يجدد الصوت ويضبط عليه ويكرره مع الاعتماد الرئيسي على المقطع الطويل المفتوح :

- وأجفل بالفترات بسوء غير
ورأهم (الذي زأروا) حوار
حذار فني إذا لم يرض عنهم
فليس ينافع لهم الحذار
- ودهر ناسه فلم صغار
وإن كانت لهم جثث ضخام

فهو هنا في فترة المراهقة ، ولا يمكن أن يكتمى بالتمنى ، وإنما لابد أن يفجر ثورته ، ويرفع لواءه على دولة اسمها العصيان . إنه يتنقل هنا من حالة الغضب إلى حالة العصيان ، ومن ثم نراه يخرج على الدولة (٣٦) ويسجن . ولا تغيب عنه قضية أن يكون حاكماً ، فقد لجح عند سيف الدولة ، وطلب عند كافور . ومع أن الدليل ليس حاسماً في الطلب عند سيف الدولة ، إلا أنه يبقى التفسير الذي ارتضيناه وهو أن سيف الدولة كان مجرد قتاع من أقمته ، بل إنه كان أروع الأقمعة التي تكلم من خلفها عن نفسه ، لما سبق أن ذكرنا . ثم إنه يصور نفسه في صورة البدوي المهاجر للمطارد أبداً ، وإذا كانت هجرته معروفة فإن المطاردة معروفة كذلك ، فقد كانت هناك محاولة اغتياله من غلمان أبي العشائر ، وهو يصرح بأن هناك من أعد له « السودان في كهر عاقب » :

أثنى وعيد الأديباء وأنهم
أعدوا لي السودان في كهر عاقب

وهو قد قطع « سينا » مطارداً من رجال كافور وقضية قاتله الذي رفض له مع مجموعة من الفرسان معروفة ومن قبل كان هناك الإهداد للقبض عليه من أمير حمص ، الذي جعل كل رجله وعنقه خشبين من خشب الصنصاف . لقد استمر حبه حنين (٣٢٤ - ٣٢٥ هـ) . ثم إنه إنسان إذا ألقم آثاره عليه الشعراء ، لأنه يرى نفسه الصوت والآخرين الصدى ، فإذا اقترب من الشخصية المحورية كسيف الدولة وكافور ، أهل الشخصيات الأخرى المحيطة بها ، بل استلهاها . وقد يخرج على المألوف مع الشخصية المحورية ، كإدلاله الشديد بنفسه ، وكتابته لسيف الدولة على رؤوس الأشهاد ، بل قد يفاضل بين أخفى سيف الدولة ، مفضلاً الكبرى على الصغرى ، في صور لا تليق بموقف الرثاء :

يعلمن حين تحبس حس مسماها
وليس يعلم إلا الله بالشنب
مُسَرَّة في قلوب الطيب مفرقها
وحسرة في قلوب البهيم واليل
وهل سمعت سلاماً لي ألم بها
فقد أطلت وما سلمت من كذب
قد كان قاسمك الشخصين دهرهما
وعاش دهرهما المنفني بالذهب

وما نريد أن نصلي إليه هو أنه يقدم نفسه في صورة البدوي الحشن الطباع الذي لم يستأنس في القصور ، ولم يشغل نفسه بالعوان والخمر ، فإذا أحب فإنه يحب البدويات ، « حُرُّ الحُلِّ والمطايا والجلابيب » . ثم إنه لم يكن يحفى شئيه ، ولم يكن يتم

بتوسيع دائرة الأصدقاء ، فقد كان يتوجس خيفة من الناس ، وكان يعاني من « الآخر » ، ويرى نفسه محسوداً ، ولأمر ما سمى ولده محسداً ، ثم إنه كان يبالغ في الحب وفي الكره على نحو ما فعل مع كافور ، فهو لم يستطع أن يتأدب بآداب المدينة ، وإنما ظل عاصفة تعصف بأشياء كثيرة حوله . ومن كل هذا - وغيره - نرى أنه قدم صورته الشخصية وصورة نفسه بوضوح ، وأجاد في رسم هذه الصور طموحاً وبأساً ، وفرحاً وحرناً .. الخ . ومن الطبيعي أن الذي يحسن رسم نفسه فإنه يجيد رسم الآخرين . وابتداءً نذكر أن الشعر العربي يهرب من الرسم الواضح للشخصية بصفة عامة ، فمع أنه يبدأ من شخصية بعينها قد يكون المأمون أو المتوكل أو المعتصم ، فإن هذه الشخصيات سرعان ما تتلاشى وتتجرد ، بحيث تتحول إلى الحكمة والعلمية والشجاعة ، ومع ذلك يلاحظ أن المتنبي كان إلى حد ما يتخطى قضية التجريد إلى قضية التجسيد ، بحيث يقدم لنا أناساً من لحم ودم ونولزع ، حل نحو ما نعرف من كثير من الشخصيات التي تعرض لها في حالات الحب والكره ، ونحن نلاحظ أنه حين كان يقدم الشخصية ، وبخاصة الشخصية المحورية ، فإنه لم يكن ينسى أن يقدم زمان الشخصية ، ومكانها ولم يكن ينسى تقديم شبكة من العلاقات التي كانت تحيط بهذه الشخصية ، سواء أكانت شبكة علاقات إنسانية ، أم شبكة علاقات بيئية ، على نحو ما نعرف مثلاً من قوله في سيف الدولة :

وقد تمنوا خدعة الدرب في الحب
أن يصروك .. فلما أبصروك هموا
صدمتهم بخميس أنت غرته
وسمهرته في وجهه غمم
فكمان أثبت ما فيههم جسمهم
يسقطن حولك والأرواح تهزم
والأعوجية ملء السطرق خلفهم
والشرفية ملء اليوم فوقهم
إذا توفقت الضربات صاعداً
توافقت قتل في الجو تصطدم

فهو هنا يرسم العارس قبل العروسة ، وهو يرسمه - ليها يرسم - بأعدائه ، فإذا كان قد قيل إننا لا نفهم « عطيل » من خلال شخصية عطيل ، وإنما من خلال « ياجو » و « ديدمونة » ووالدها ، فإن الأعداء في اللوحة جزء من رسم شخصية سيف الدولة . على أن الرائع هو تحويل سيف الدولة إلى « بطل ملحى » ، ذلك لأنه كان تجسيدا للأمال العربية في هذه الفترة ، ولأنه كان أمل الكثيرين . فإذا اقتربنا مما يسمى في البورتريه portrait وجدنا أنه يتطرق في رسم الشخصية من اسمها أو لقبها أو كنيته وما وراء ذلك من مفارقات . فسيف

وهو قد يضع نفسه في صميم إطار اللوحة كقوله :

وأنا منك لا ينشأ عضو
بالمسرات صائر الأعصاء

وقد تنه الواحدى لهذا ، وعجب من تحمل كافور له (٣٤) .
وقد لاحظ الثعالبي أنه يخاطب مدحجه بمثل خطاب المحبوب والصديق (٣٥) . اللهم أنه لم يكن ينسى عطفته وهدوئه وتراثه وحالة التهيج الدائمة عنده ، حين كان يرسم صوراً له وللآخرين ؛ فصوره - وكذلك موسيقاه على الخصوص - تنتمى لعالمه الداخلى في الأساس . فإذا أردنا تعرف حالات التصوير الخارجى عنده ، وبخاصة الطبيعة ، وجدنا أن كل هذا كان حطوطاً فرحية عنده ، لو كان في خدمة علموحاته وانطلاقه الواسع في الحياة ، فتحن نجد في شعره جلال لبنان ، وبحيرة طبرية ، ولكنه يعكس نفسه على اللوحتين . ثم إنه يلتقط انبظر في حالة الحركة والتصارع ، على نحو ما نعرف من وقته أمام مهر يصارع الجوع ، وكلب يتفحص على غزال ، وبار يفترس حجلة ، ونورس جبلية تلقى من القمم إلى الوديان ، ثم هو مع الأكل لا الأكل . وما يؤكد هذا أنه في طردياته يكون مع الصائد لا الصيد ، وأنه يجيد في وصف الحيوانات التي تفترس ، كالأسد ، لا الحيوانات الضحية . هذا بالإضافة إلى عالمه المتصور للموحش الرهيب ، وإلى عالم بعض المدن التي مر بها مفاضياً ، ثم إنه لم يلتفت إلى أنهار الشام والعراق ومصر ، وأنكر عليه الدكتور طه حسين عدم التفاته إلى الأهرام ، ذلك لأن هذه الأشياء لم تمثل معادلاً موضوعياً لأشياء تمور في نفسه ، فإذا كان قد أجاد في « شعب يوان » فلأنه كان مجرد وسيلة للعناية ؛ ثم لأنه كان قد انكسر نفسياً ووهن العظم منه (٣٦) . فإذا وقفنا عند بعض النصوص رأينا أنه في وصفه لبحيرة طبرية يصف عالمه هو ، أما ما يفد إلى الدهن من صور مبتسمة عند الحديث عن السميرات فلا يجيء عند المتنبي :

لولاك لم أتسرك البحيرة والـ
غور فيء ، وماؤها شيم
والمرج مثل الفحول مزينة
تهدر فيها وماها فطم
والطير فوق الحباب تحسبها
فرسان يلق تحوها اللحم
كأها والرياح تصريها
جيش وغى : هارم ومنهزم

فهذا آت من فكرته عن تصارع العالم ، ومن أن الصلة بينه

الدولة هو سيف بنى هاشم ، وأبو المسك هو المسك ؛ ثم يجعل راية الرزبة تقع بعيداً فسيف الدولة قمر ، ثم إنه تطلع - وهو نظمة - إلى عصر كافور ، وهو إذا استعمل الصفات المتولدة ، كالقمر والأسد ، فإنه يبالغ في النعوت بما يذكرنا بظاهرة « فن التكبير » في المنون التشكيلية ؛ ثم إنه يجعل الممدوح في بؤرة النور ويطرده الآخرين إلى الظل ، فلعليت رأس وغيره قتب ؛ ثم إنه يصور الموضوع في حالة الحركة ، فمدحجه في حالة تجاوز ونحو ، ثم إنه لا ينسى التعامل مع الألوان (٣٧) .

وقد وقف القدامى عند صورة الحزنية ، ووضعوها في إطار المبتكرات . وقد وصل الأمر ببعضها إلى أنها كانت تُكمد صافيه ؛ فحين سمع السرى الرفاء قوله :

ونحضر تشبُّت الأبحار فيه
كأن عليه من حديق نطلقا

قال : هذا والله معنى ما قلدر عليه المتقدمون . ثم إنه حُم في الحال حُداً ، وتحامل إلى منزله . وأبو العباس الناعى يقول : كان قد بقى في الشمر زاوية دخلها المتنبي ، وكنت أشتبه أن أكون سبته إلى معين قالمها ما سبق إليها ؛ لما أحدهما لقوله :

رمان الدهر بالأرزاء حتى
فرأى في غشاء من حرر تجال
فصرت إذا أصابتنى سهام
نكسرت النصال على النصال
والآخر قوله :

في جحفل ستر العميون غيابه
فكأنما يَبْصُرُنَّ بالأذان (٣٨)

وهناك كثير من صورة التي وقف عندها الثعالبي والجرجاني لأنها تصور العالم الدخلى بمهارة ، كقوله :

وضاقت الأرض حتى صار هاريم
إذا رأى غير شيء ظنه رجلاً

(٩)

قطعم الموت في أمر حقير
قطعم الموت في أمر عظيم
وكم من عائب قولا صحيحا
واقفه من الفهم السفيم
ولكن تأخذ الأذان منه
على قدر القرائح والمعلوم

وبين الآخرين هي صلة القاتل بالقتول :

لم تحك نائلك السحاب ، وإعيا
حمت به فصبيها الرخصاء

غير موقفة ؛ فتصوير المطر يهرق الحمى فيه مألوفة لا تزيد
التصوير قوة ، ولكن تزيد غرابته (٢٨). ومثل هذا يقال في
استعاراته التي يكون وراءها المبالغة في التصوير .

٨

وأخيراً . . . فهذه تطوارة في عالم الأسلوب عند المتنبي ،
تتعرف من مائص اللغة التي كان يستعملها بعد أن يغمسها في
دمه ، وتحاول تعرف أسرار المقومات الفنية التي عرفت التجول في
الزمان والوصول إليها ؛ ذلك لأنها صدقت عن المتنبي شخصياً
قبل أن تصدق على عصره وعلى حضارته ، ولأنها عبرت عن عالم
الفجائع الذي صاحب المتنبي ، والذي لم يهرب منه إلى عالم
الجماليات والزخرفة ، وإنما وضع نفسه في صميمه ، وخلق
معدلاً له بما يمكن أن يسمى « التصيد المتناغم » ؛ بعد أن وضع
له أن الفصح يذود الجمال ، وأن الجديعة تسود في كل المجالات ،
وأن هناك خللاً في الحكم والنظريات التي تحكم الحياة من
حولها ، ثم - وهذه مأساة الحقيقة - حين أدرك أنه شخصياً
مطارد ومنفوخ عن أمانه ، وأن الحياة ستضن عليه حتى بالموت
الشريف .

ومهما يكن من شيء فقد كانت عظمة المتنبي في أنه لم يلبس
لكل حال لبوسها ، وفي أنه جسد ثلاثة أشياء هي عذابه ، وهي
عذاب أمه ، وهي عبقرية لغته ؛ ولعل هذا كان وراء قيامته من
الموت !



هوامش :

(١) كان هناك من أسأل عنه هل الحقيقة بعد نقاش كابين عقليه ، ومن
تجاهله كصاحب الأغاني ، ومن تحمل عليه كالمصاحب بن عبد هل
حد ما يعرف من كتابه « الكشف عن مساوي المتنبي » ، وابن حنبل
الذي ألف رسالة بعنوان « النصف للسلوك والمروءة » ، بالإضافة إلى
دور الخليلي ، وابن العميد ، ومن تحمل عليه في فترة كابي هل
الفارسي . . الخ . وهناك من عرف فضل كابين جني ، وأبي بكر
الخوارزمي ، وأبي العلاء المصري ، والبيهي . ومع أن السلطة
تستمر فإن أعين الدراسات ما قام بها المحققون هل معروفاً هل
إبراهيم عبد القادر اللازي حين ربط بينه وبين نابليون في عهد من
الصفحات ، وحين رأيناه مرة أخرى يقول : لو كان الخط آتاه وجاء
ملك الحاول أن يكون كالإسكندر للفتون - حصاد الخنيم من
١٤١ ، ١٤٢ ، ونحن نعرف أن العقاد قال إن فلسفته تتقارب مع

فلسفة بيشه ، بل لقد أورد احتمالاً يقول إن المتنبي كان معروفاً عند
بيشه - مطالعات في الحياة ٢٣٠ - ٢٣١ . وهناك من يرفع شعره في
الحروب إلى المستوى المعروف في الملاحم الكبري كالأليانة ،
والشاعنة . هل تمر ما ذكر عبد الوهاب هرام في ذكرى أبي الطيب
ص ٨٩ . وهناك من يدرسه في ضوء معولة العام النفسي « أدلر » التي
تود كل موهبة سلبية إلى الرعة في التعويض في ضوء ما قاله هل أحرم
في كتابه هل هامش الأدب والنقد ص ٧٨ ، ٧٩ . وهناك من ركز
على أثر الفرطية في شعره كمارسيون وطه حبيب - من الفن ومذاهبه
ص ٣١٢ ، ٣١٣ ، مع المتنبي . . الخ . ما أصدق لقولة التي
قالها ابن رشيقي في العصلة : « ثم جاء المتنبي فصلاً الدنيا وشغل
الناس » ، ومعولة الثعالبي في بيشة الدهر : « كادت البالي تشله ،
والأيام تحفظه »

معناه ولا يحتاج إلى الفكر في استخراج كثره ، وجمعة شعر السجري عليه ، فلما الذي يسأل عن معناه ويكرر في فهمه فكلايات التي من شعر المتنبي ، وقد نعلنا عليه العاصم بن عاصد - رحمه الله - وكان يسميها «رقى الطلوب» وأيق خلدون يقول : . . . إن الشعر لا يكون سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسبق الفاعل إلى الدهن ، ولهذا كان شيوخنا - رحمه الله - يعيون شعر ابن خلدون ، شاعر شرق الأندلس ، لكثرة معانيه ولزومها في البيت الواحد ، كما كانوا يعيون شعر المتنبي والمصري ، لعدم التنسج على الأساليب العربية ، فكان شعرهما كلاماً منظوماً نازلاً عن طبقة الشعر - باب صناعة الشعر - بل إن الواحدي في مقدمة شرحه للمتنبي يؤكد أنه خفيت معانيه على أكثر من روى شعره .

(٢٦) المتنبي مائة الدنيا من ١٦٥ وما بعدها - دراسة الدكتور عز الدين إسحاق .

(٢٧) المتنبي وشوقي - عباس حسن ١٣٥ .

(٢٨) مع المتنبي ١٢٦ وما بعدها .

(٢٩) الكشف عن مساوي المتنبي ٢٢ ، ٢٣ معجز أحمد ١٣٦ .

(٣٠) الفن ومذاهب ط ٥ ص ٤١ .

(٣١) المتنبي مائة الدنيا - مقال د . نبيلة إبراهيم ص ٣٧٨ .

(٣٢) هناك شبه إجماع على خروجه ، ويذهب الدكتور طه حسين إلى أن ما وراء سجنه كان التهم على الحكام وتوهمهم - مع المتنبي ٩٥ - ٩٨ .

(٣٣) راجع دراسة مهمة لعبد الجبار داود البصري في كتاب المتنبي مائة الدنيا وشاغل الناس من ٣٨٨ وما بعدها ، وتأمل قوله : إذ صدف أن جمع شاعر ما جمعه المتنبي في لوحاته من لون وتكبير وإصاحة وظل وحركة ، والمواد المستعملة في الرسم ، فإن طريقة الرسم والصياغة وزاوية الرؤية تبقي صفات لصيقة بشخصيته وأصالته كان الجمهور للمعجب بتلكه البطل سيف الدولة الحمداني لا يستطيع الحصول على صورته ليمثلها على الجدران ، ولكنه كان يستطيع أن يقرأ قصيدة للمتنبي تصوره حياً . كانت قصيدة المتنبي لوحة من لا يملك لوحة .

(٣٤) الصبح المتنبي ٧٥/١ .

(٣٥) شرح الواحدي ص ٢٥٢ .

(٣٦) البيهقي ص ١١١ .

(٣٧) انظر دراسة في النص الشعرى . د . عبد بنوي والتعليق على هذا النص ص ١٩٢ وما بعدها .

(٣٨) النقد الأدبي الحديث . ط بيروت . د . محمد غنيم هلال ص ٢٣٣

(٢) إذا كان أحمد أمين يشك في ثقافته الفلسفية - الهلال - عدد خاص بـ المتنبي ١٩٣٥ - فإن الدكتور محمد متقور لا يستبعد هذا - النقد المنهجي عند العرب ١٦٦ .

(٣) خزائن الأدب للبعدي ١٤٩/٢ .

(٤) عن هامش الأدب والنقد . علي أحمد . ص ٦٣ .

(٥) الفن ومذاهب . د . شوقي ضيف . ص ٢٦٠ وما بعدها .

(٦) الكشف عن مساوي المتنبي للعاصم بن عاصد ص ١٠٠ .

(٧) العمدة ١٤٥/١ .

(٨) ص ٤٩ .

(٩) الصبح المتنبي ١٤/٢ .

(١٠) العمدة ٦٠/١ .

(١١) الكشف عن مساوي المتنبي ص ١٨ .

(١٢) القصيدة المأدبة . د . عبد الله الطيب . الخرطوم ص ٦٦ .

(١٣) السود والخصارة العربية . د . عبد بنوي ، ص ١٨١ وما بعدها .

(١٤) الخرعية : الناحية الشابة دقيقة النظام ، الرحلة : السمنة الطويلة العظيمة ، السبخة : السمنة الطويلة المظلمة .

(١٥) الكشف عن مساوي المتنبي ط القدس ص ٣ .

(١٦) قصة التكرار تشمل الشاعر في كل مراحل ، وهي شاهد على أنشغاله طيبة حياته برواسب بعض المعاني والألفاظ المكررة ، ثم إنها قد تكون محاولة للتصديق على النفس بعد حالة التصديق على الآخرين - من المتنبي بعد ألف عام . إبراهيم السريض ١٢٨ ، ١٢٩ ط الكويت .

(١٧) عطاء المعاني في الكتب والحياة ١٨٦ ، ١٨٧ .

(١٨) في ميزان الجديد ١٨٤ .

(١٩) المتنبي مائة الدنيا . العراق ص ١٣٩ وما بعدها .

(٢٠) سر الفصاحة ٩٩ .

(٢١) ص ٨٥ .

(٢٢) أكد هذا محمود شاكر - المختطف ج ١ مجلد ٨٨ ص ١٣٠ - ورفضه د . طه حسين في كتابه مع المتنبي ص ٢١٢ ، ولم يستبعد ما روى عبود في الرزاس ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٢٣) انظر مقالة د . محمد كامل حسين في الكتاب المصري . نوفمبر ١٩٤٥ .

(٢٤) بيته الدهر ٩١/١ .

(٢٥) يقول صاحب سر الفصاحة ص ١٩٥ وما بعدها : إن الممدود من الكلام ما عد لفظه على معناه دلالة ظاهرة ، ولم يكن خافياً مستملاً كما معاني التي وردت في شعر أبي الطيب . وأمثلة الكلام الذي يظهر

أحدث مستحضرات التجميل

متوفر حاليا

فاليانت

كريم خلاقة
لسمرة البشرة
والعرقانة

فاليانت

معجون أسنان
مباين
يحافظ على صحة الأسنان

من منتجات كاتيه براند سوري

فاليانت

Valiant

فاليانت
؟

فاليانت
؟

فاليانت
؟

شامبو
كريم خلاقة
معجون أسنان
كولونيا
أصابع للعرق

للأدوية



القاهرة

التشاؤم في رؤية أبي العلاء

عبد القادر زيدان

ولو أنّ صَفَرْتُ على الشُّرْبِ
لَكُنْتُ مُخْلِفاً رُلِّي وصَفَرِي

الزُّوميات ج ١ ، ص ٣٩٧

كانت مرتبة أبي العلاء المشهورة في « الفقيه الحنفي » ، هي النافذة التي أشرفنا من خلالها على عالم أبي العلاء التشاؤمي . ولا جدال في أن « المنهج المدرسي » ، الذي درسنا في ضوءه هذه المرتبة ، قد عمق في نفوسنا منذ الصبا الباكر ، نزعة أبي العلاء التشاؤمية . وربما تسامنا أحياناً إبان هذه المرحلة المبكرة ، دون أن نلقى إجابة مفننة ، كيف يستوي البكاء والفناء ، وكيف يتشابه في أذن المتلقى صوت البشير الذي يؤذن ببلاذ لحياة جديدة ، انتظرها البعض ، لتملا عليهم حياتهم الخاوية بسعادة طال عليهم أمد انتظارها ، وصوت الناهي وهو يعلن على الأحياء فجعة النهاية وقسوة الرحيل ؟ هل جاء ذلك التشابه بين الأضداد الذي حدثنا عنه أبو العلاء - كما يذهب إلى ذلك باحث معاصر - من إدراكه الواهي لعمق المأساة الإنسانية و مأساة هذا الوجود الذي يخرج فيه البكاء بالفناء ، أو الحزن بالسعادة ^(١) ، أو بتعبير آخر ، « الظاهر والوجه » ، وما يوحى هذا التعبير لو ذاك من « أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر » ^(٢) ، ويكشف في الوقت نفسه عن « التناقض الكامن في وجودهما معا متلازمين » ؟

« وهكذا فإن الإدراك أيضاً يخبرني بطريقته بأن هذا العالم لا يجد . أما عكس الإدراك ، أي العقل الأعمى ، فقد يدعي أن كل شيء واضح » ^(٣) . ولا مشاحة في أن أبا العلاء لم يكن صاحب ذلك « العقل الأعمى » ، العقل الذي يرى الوصوح في كل شيء بطالعه ، ولا يحتاج معه إلى إثارة زوينة من التساؤل تنغص عليه حياته ، وتغمره بفيض من قلق لا فكلك منه . فعقل أبي العلاء لا يني عن التساؤل بحثاً عن إجابة ربما كان الرب أقرب منها تحقّقاً :

لَمَلْ نَجُومُ اللَّيْلِ نَعْمَلُ فِكْرَهَا
لَتَعْلَمَ بِسَرٍّ فَالْعَيُونُ سَوَاهِدُ ^(٤)

على أية حال ، فربما كان واضحاً إلى حد كبير ، أن الحديث عن تشاؤمية أبي العلاء ، يأتي من رؤية واقعية تبرز في جلاء حقيقة وجودنا في هذا العالم ، هذه الحقيقة التي عالياً ما يغفلها العقل المحدود بأعلقة من وهم ، ومن ثم لم يتح له أن يرى الموت معانقاً الحياة ، والفرح ملارماً الترح . ولذا كانت تلك الافتتاحية التي استهل بها قصيدته « غير نجد في ملق واعتقادي » ، وما يعلن لنا في أبياتها الأولى عن عشية الحياة ولا جدواها . ولا يستطيع الباحث أن يغفل هذا الإدراك المتقدم - رمانيا - لعبثية الحياة كما تلونها لذيذ راحل من أدباء العيث « المحدثين عندما قال :

ولكنه مع غموض السر واستحالة قض مخالفته ، لا يعرف التوقف عن المحاولة التي يلتقى معها في نهاية المطاف بعيشة الحياة و « محاليتها » ، هذه المحالية التي تتمثل في « محدوديته أمام اللامتناهي » ، بالأسوار العاشمة المعتمة التي يرتطم بها في كل مرة يحاول فيها أن يبحث عن السوحة والوضوح في عالم يسوده الاضطراب والظلام^(٨) ، وما يخلف هذا الإحساس أو الإدراك كما قلنا من قبل ، من روح تشاؤمية تفرض وجودها على حياته كلها :

كل نسير به الحيلة وماله
علم على أي المنازل يقدم
ومن المجائب أننا بجهالة
نبنى وكل بناء قوم يهدم
والمرء يتخط ثم يرضى بالسدى
يقضى ويؤجبه الزمان ويقبم^(٩)

فالمعرفة المحدودة التي أسلمت منه الفكر والعين للسهاد الدائم ، والزمان المنمر أو الدهر بمعناه العام ، الذي يعنى على الأشياء فيحيلها إلى أطلال دوارس ، والموت ! هذا المحدث الذي يحمل في طبيعته عوامل الفناء للإنسان ، ملازم ثلاثة تشكل عالم أي العلاء التشاؤمي على المستوى الميتافيزيقي

وعلى الرغم من تدخل هذه الملامح حتى يبدو للدارس صعوبة الفصل بينها ، ومن ثم يتعذر التمييز بين أي ملمح منها على انفراد ، فإننا سنحاول ذلك ما أمكن ، لأنها في نهاية المطاف ، تحدد بتداخلها هذا عالم أي العلاء التشاؤمي على المستوى الميتافيزيقي بوضوح لا يمكن تجاهله .

- ١ -

لفصوص المعرفة الإنسانية من السمات الواضحة التي ألح على إبرازها أبو العلاء . ولقد حاول طه حسين أن يربط بين فصوص المعرفة وتشاؤمية أي العلاء فيما أجراه معه من حديث متخيل ، فيقول : « وكنت أحدث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن فوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول : « إنك ترضى عما لا تعرف ، وتعجب بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أصرف كل شيء فقد صرمت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لي : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشرقة . ولأنهم إن استطعت بين ما تحس من الطبيعة وما يرى الناس منها ، فلن تجد إلى هذه الملاممة سبيلاً »^(١٠) .

وأيا كانت طبيعة الحوار الذي أجراه طه حسين مع أبي العلاء ، وأنه يقودنا - كما يرى باحث معاصر - « إلى شخصية

الراوى أكثر مما يقودنا إلى أبي العلاء الذي يتحول - بدوره - إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر ، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة في الحياة^(١١) - نقول أيا كانت طبيعة ذلك الحوار وما يقودنا إليه ، فهو يشير بطريقة ما إلى الصلة التي لا يمكن إغفالها بين المعرفة والرضى أو التسلل ، وما يعنى هذا كله من الإقبال على الحياة من ناحية ، وبين المعرفة المحدودة والتشائم أو العجز عن ذوق الحياة ، كما يقول طه حسين ، من ناحية أخرى .

ولسنا في حاجة إلى القول إن طه حسين في حوار مع أبي العلاء ، يضعنا أمام المعرفة الحسية التي يحصلها الإنسان عن طريق الحواس في مجموعها ، وحاسة البصر على وجه الخصوص . ولما كانت حاسة البصر مفقودة عند المتحاورين (طه حسين وأبي العلاء) ، كانت تلك الدعوة التي جاءت من طه حسين لأبي العلاء ، هذه الدعوة التي يدعوه فيها أن ينفتح بالطبيعة عن طريق إحساسه وشعوره بها ، وألا يجعل فقد البصر يحول بينه وبين نوال تلك المتعة . ولكن أبا العلاء لا يقوى على قبول دعوة محاوره تلك ، فإذا بنا نراه - أي طه حسين - وقد وقع فريسة لتيارين يتوشان : ملازمة أبي العلاء أو الحرب معه . أو كما يقول ناقد معاصر ، نراه « متوتراً بين اختيارين : زهد شاحب مظلم ، يقترب بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها ، أو إقبال على حياة كلها حس ومتعة ، تعرض بلذاتها المتعددة ما يفوت نعمة الإبصار »^(١٢) . يقول طه حسين : « ويشهد على هذا الحوار بيني وبين أبي العلاء حتى أبرم به وأفر منه ، وأطلب إلى من حولي أن يدعوني إليهم ، وأن يستقبلوني من هذه الحياة التي كنت أحيها . . . ثم أصبح فأزور مع أسرى جزيرة كبرى ، وأشهد ما كان يملؤهم من هذا الإعجاب الذي كان يخرجهم من أطوارهم ، وأقع أنا عما يجدون بما يملغى من رقة الهواء ونقاء الجو وصفائه ، وبما يحمله إلى النسيم من العرف ، وبما يلغى في نفس من لوصاف لا تحقق لها شيئاً ، ولكنها تثير فيها كثيراً من الخواطر والمعاني وضروب الخيال ، وإذا الحوار يستأنف بين أبي العلاء وبينى متصلاً عنيفاً مختلفة ألوانه »^(١٣) .

وربما لو تأملنا المقطع السابق ، لوجدنا أنفسنا أمام المضطر العاجز ، لا قناعة الفاجر المستطيع ، وأن فكرة المصالحة التي ينحني معها « التوتر ليحل معه اعتدال يصل بين الحائنين معاً في توسط » ، فكرة - على الرغم من وجاهتها - في حاجة إلى مراجعة ، حتى لو وجدنا لها في دعوة طه حسين الدليل . لقد استعمل أستاذنا الناقد لفظة « التبرير » في مقام التعليق السابق ، وأغلب ظني أنها أقرب إلى واقع الأمر أكثر من قرب « المصالحة » إليه . إن تبرير العمل لا ينفي العجز عن إتيان غيره ، ولذا نرى

العشور على الحقيقة التي لا ينفي المكر ينقب عنها ، أملاً في الوصول إلى اليقين الذي يسبغ على النفس هدوء واستقرارها . ولكن السبب التي تسم المعرفة الإنسانية بميسرها تطع كل محاولة من هذه المحاولات بالإحباط ، حتى يراه يسلط الجاهل الذي لم يعمل فكره في يوم ما في مثل هذه القضية ، مع الرجل الذي لوى القدرة على الفهم والإدراك ، بلا تفرقة حقيقية بينهما ، إلا ما يجنيه ذو الفهم من جراء محاولة فهم ما يكتنف هذه المشكلة من غموض ، حيرة وضباباً :

فهم الناس كالجھول وما يظن
سفر إلا بالخرقة الفھمة^(١٤)

- ٢ -

وإذا كان أبو العلاء لم يجد مناصاً من الاعتراف بهذه الحقيقة - قصور المعرفة الإنسانية ومحدوديتها - في بيته الأول ، فقد كان طبعاً أن تنعكس منه الرؤية على السلوك الإنساني في مراحلة هذه الحقيقة ، وأن نلمح فيها بلمحة فكرة الزمان كما كان يراها الشعراء في العصر الجاهل ، وما تعنى من التدمير والهدم والوقوف أمام الإنسان وما يبنى تحقيقه ، فضلاً عن التوزيع الذي نطالعه فيها يقول ، بين قبول الأمل في حياة أخرى كما يحدثنا الدين ، والشك في إمكان تحقق هذا الأمل .

ولم يكن من المستغرب - إذن - أن نرى أبا العلاء وقد أحاط به العجب وأخذته الدهشة ، لما يشاهد من فعل إنسان لا يتفق مع ما يطالع في الوجود من عبثية . إن الغموض الذي يغلف المصير الإنساني ، وهذه العدمية التي تعنى على ما يحاول الإنسان أن يفهمه ، لم تدفعه إلى التمرد كما تمرد أبو العلاء ، عندما واجه العدمية في الوجود بعدمية علانية حين امتنع عن البناء والسل ، بل تراه لا يكف عن البناء وعن الإنجاب ، وعن الفعل أياً كان نوع ذلك الفعل ، وكأن الإنسان في هذه الحياة بأن أفعاله تحت سيطرة من جبرية مهيمنة لا يفوق على الفكك عنها ، أسماها أبو العلاء بالزمان الذي بيده الإيجاد والإعدام ! وقد يكون أبو العلاء محقاً في رؤيته التي ترى حضور الإنسان هيمنة الزمان دون تمرد ، وقد لا يكون محقاً فيما ذهب إليه ، بمعنى أنه لم لا نكون أمام تمرد إنساني من طراز آخر يختلف عن تمرد أبي العلاء ؟ لم لا يمثل العمل الإنسان الذي لا يعرف التوقف ، لم لا يمثل نهجاً في التحدى ؟ لم لا يكون الإنسان - بعيداً عن الرؤية التشاؤمية عند أبي العلاء - من خلال فعله هذا ، محققاً ذاته في استمرارية لا يستطيع الزمان - على الرغم من جبروته - أن يحرز عليها نصراً حاسماً ؟

على أية حال ، يبدو أن فكرة الزمان المسيطر ، أو الدهر ، كما كان يقال في معظم الأحيان ، لم تكن لتحل مكانها بسهولة من الساحة الفكرية التي جال فيها فكر الشاعر ، على الرغم من

طه حسين في التعبير السابق ، قد أقنع نفسه بأشياء لا تحقق لها شيئاً . وكأنه قد استند على المقولة الشائعة : « ما لا يدرك كله لا يترك كله » . في حين أن المصالحه وما تعنى من توسط ، تعترض القدرة على إتيان فعلين متناقضين في أغلب الأحوال ، ولكن الفاعل بإرادة حرة ، يجمع بين ما في المعليين من تميز ، في فعل آخر يتسم بالمواهمة التي تكشف عن القدرة وتنفي العجز . وربما انضحت صورة ما يذهب إليه عندما نقرأ ما يقوله طه حسين ، حول الصلة التي تربط بين فقد البصر وما يترك في نفس صاحبه من سوء ظن يسلمه في النهاية إلى التشاؤم : « ... لأن الناس بالقياس إليه مجهولون أو كالمجهولين ، يسمع أصواتهم ولا يراهم ، ويحس أفعالهم ولا يراها ، ففهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجزه من ذلك أكثره^(١٥) . » . وإذن فهو ، بحكم هذا كله ، فارغ لنفسه عاكف عليها ، منهم لما ساء الظن بها . وحسبك بهذا كله مثراً للتشاؤم ومسيباً للكآبة على النفس ، وصاحباً للحياة بهذه الصبغة الشاحبة عادة .^(١٦) ولنا في حاجة إلى القول إن فقد البصر عند أبي العلاء وطه حسين أيضاً ، لم يكن من السهل أن تجدى معه مصالحة أو حتى تبرير ، في أي مجال من مجالات الاختيار : الاختيار الذي يعنى لقبول كما يعنى الرضا .

ولعلك تتساءل : هل قصور المعرفة الحسية وكف البصر على الخصوص ، له دوره في تأصيل رؤية أبي العلاء للتشاؤم ؟ فضلاً عن تعميق عاطفة سوء الظن كما يرى طه حسين ؟ ربما يكون من الخطأ تجاهل هذه العادة التي ابتل بها أبو العلاء في طفولته الباكورة ؛ هذه العادة التي كان لها دورها الخطير في حياته ، والتي يقول عنها على لسان الشاحج : « ولا ينفع له القدر بالآين حتى يأمر بتخمير العين . » أو يقول : « فهي تروى الضمر ولا تلقاه ، وتسمع قسيب الأزرق ولا تسفاه . وتمر عليها النجالة من الرفاق ، فإذا سبعت صوت الحافر حاج ذلك عليها طرباً وحزناً ، ودعت إلى الله للمقادر معاشاً لزمانا . »^(١٧) . نقول ربما يكون من الخطأ تجاهل هذه العادة ، ولكنه من الخطأ في الوقت نفسه أن نعتد عليها فقط في الكشف عن بذور التشاؤم عند أبي العلاء .

إن لو أعدنا قراءة الآيات السابقة ، لوجدنا أبا العلاء قد تخطى حدود المعرفة الحسية بما فيها من قصور أحدثت تلك العادة أو غيرها من العوامل التي تحول بين الحواس وتحصيلها للمعرفة التي تؤخذ من ذلك الطريق . فالآيات السابقة تكشف لنا عن أبي العلاء وقد أرقته مشكلة عقلية لا تقبل المصالحه أو التبرير . إنها - إن صح فهمنا للآيات المشار إليها - مشكلة وجود الإنسان وعدمه ، وتطلعه اللاهيب إلى ما يتظر الإنسان بعد الموت . وقصور المعرفة في هذه الحالة ، هو في حقيقة قصور في

وجود عقيدة ديمية لها تصورها الذي يرفض فكرة الزمان المهيمن ، وما يحمل من تصورات وجودية كان لها مكانها في الشعر الجاهلي . وقد أشار إليها القرآن الكريم في قوله تعالى : « وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر » (١٥)

ولقد عاشت هاتان الفكرتان تساوشان فكري أبي العلاء وتجاهلته . لذا نراه دائم التوتر والتردد بينهما ، لا يستقر على قرار حاسم يعطى لإحدهما الترجيح ، وما يعنى من اطمئنان - لا تشعب معه النفس :

« ومن لى بالوقفة بين المنزلتين : لا أكرم ولا أهان » (١٦)
محدودية المعرفة ، تحول بينه وبين التأؤل بما هو مقدم عليه ، ولكنها في الوقت نفسه لا تقف بينه وبين التمسى الذي لا يغالى في التشوف إلى ارتفاع المنزلة ، وإن بعده من دائرة الهوان ولكنه في موضع آخر ، لا يقف عند حدود التمسى الفاضل من بلوغ الأمنية حتى في نطاق التوسط ، الذي يحفظ عليه قدرًا من كرامة ، فنراه يلج باب العقيدة في دهله أسيف :

رب أنقضى حيسرة الندامة في
الحقنى فلن تخالف النديم (١٧)

ولكن كثيراً ما يخبو الأمل عند أبي العلاء في سماء أخرى يليق معها ذلك الدهاء السابق ، فإذا به يقول في كدمية قاتلة :

فُتِبْتُ مَيْتٌ فَمَا رَأَيْتُ
هَيْنَ مَوِي رُؤْيَا النِّسَامِ
فَلَا يُبْنَى الْهَيْبَ مِنَّا
فِي مَنَسَمِ خَلٍّ أَوْ نَسَمِ (١٨)

إذا توقف الباحث معاصر أمام هذه الأفكار التي أحاطت بأبي العلاء ليشأهال : « أين تمضى الطلال البشرية التي تحوحت ظلمات الموت ؟ أو إلى أين تذهب تلك الأشباح الإنسانية التي يطربها الفناء في جحافل المظلمة ؟ وإذا صح أن الموت رقاد كرقاد النوم ، فما الأحلام التي تطوف بنا في مثل هذا الرقاد ؟ » (١٩) - نقول إذا توقف ذلك الباحث ليلقى هذه الأسئلة المتتابعة في مواجهة « سر النهاية » المسمى على البشر ، بلا أمل في الوصول إلى إجابة يقينية تظلمن من فكره المسهد ، فإن أبا العلاء قد أدرك عشية المحاولة - بعد إعمال الفكر منه واللب - فتلوت عنده النهاية ، في القصة كانت أو في السطح .

- ٣ -

نأتى الآن إلى الملح الثالث من ملامح عالم أبي العلاء النشأوى التي افترضنا أنها تسهم في تشكيل علمه ذلك ، وأسماها بالموت .

ومشكلة الموت ، من المشكلات التي أخذت عند أبي العلاء صوراً متعلقة من صور التناول . فنراه - مثلاً - ينظر إليه بوصفه وسيلة للخلاص أو التحرر من ريق الحياة ، فمن طريقه يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المعتقد في ديبا البشر .

وهو يرى في الموت حائلاً بينه وبين ما يريد تحقيقه ، أو كما يقال بلغه الفلاسفة عنه : « هو موقف عاجز ، أو أحد حاسم ، من شأنه أن يهددنا دائماً بتلك اللحظة الأليمة التي لن نستطيع بعدها أن نحقق أية إمكانية » (٢٠) . ولذا نراه يقول :

وكَيْفَ أَنْقَضَى سَاعَةً بِمَسْرَةٍ
وَأَقْلَمُ أَنْ الْمَوْتَ مِنْ غَرَمَاتِي (٢١)

ولم يكن مستبعداً أن يتحول الموت في تصور أبي العلاء ، خلال رحلة قلغه الوجودي ، إلى أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميرية ، وما يعنى هذا التصور من شعور بالعجز والتشائم والخوف من المصير الذي يكتنفه الغموض :

لا يضرعني المرأة فما يفتدي غرضاً
بمسي وبضحي بئيل الدهر مرثوقاً (٢٢)

ومع ما تحدثه هذه البلى من وأد لكل دوافع الرغبة والتمنى ، حتى قبل أن تنطلق من مكانها ، فإنها تثير « موت » لا يفتدى بشيء ، ولا يكفر عن شيء » (٢٣) :

ومن سخايبا نبيبه أتها
كل قبيل قصلت لم يبا (٢٤)

وقد تطفئ أصابع الزمن التدميرية ، فتصنع عالماً مفعماً بالنشأوم ، تتحطم فيه البهجة تحت وطء العدم الذي يأتي به الموت :

وكَيْفَ تُرْجَى السُّعُودُ فِي زَمَنِ
يَسْأَرُهُ رَاجِعٌ إِلَى السُّدَمِ (٢٥)

ثم تعلقو النشأومية التي يشيعها الموت ، فإذا بنا نراها تنشر ظلها على الحياة وما بعد الحياة .

وقد طال غمدي بالشباب وغيرت
عهود الضبا للمعاصرات هُجُودُ
وزعمدن في عطية المجد بغيرتي
بأن قمرارات الرجال وهُودُ (٢٦)

وقد يظهر ظل العقيدة الدينية على استحياء وسط هذا الجور المقعم بالعدمية ، لكنه لا يغنى أبداً فكرة العدمية والضياغ الذي يتظر الإنسان .

« وربما أضجعتي الملبد على رمم ميت قبل لو نطق لم يقبل »

مرحبا . ونحىء جَيْلٌ بقدر الله إن شاء فتكشف عن التراب لتغدو
 بي جرواً حوشاً . عرفاء تحترف ، ونعرف بذلك وتعترف ، أن
 لها عندى مطلب وعشيتها رداءً انصبيح نعتمل ، فراها حير بكَرٍ
 لإثارة الأرض فزجرها مُنْصَباً (٢٧) وفكرة الضياع الذى ينتظر
 الإنسان بعد الموت ، من الأفكار التى كان لها صداها فى الشعر
 الجاهل بعمامة ، وفى شعر الصعاليك على وجه الخصوص . وإذا
 كان أبو العلاء قد ناقش هذه الفكرة فى صورة توحى بالتليم
 الذى فرضته قدرة إلهية ، فقد تناولها أيضاً كتاج طيعى للمهنة
 اتق تحتها الضياع ، حتى صار هذا العمل المدمر حقاً لها لا يقبل
 النقاش أو المراجعة ، حتى لو بدت هذه المراجعة على هيئة زجرة
 من جانب فلاح غاصب .

وقد يعود أبو العلاء فى موقع آخر من إملائه المشبعة بروح
 السخرية ، فراء يحاول أن يتحكم فى مصير جسده بعد الموت ،
 يكشف لنا عن رغبته فى التبرع ببعض جسده (الثلث) للتعلم
 حتى لا يصل إليه الضيع ، على الرغم من عدم يقينه من تحقق
 وصيته تلك . . . يقول : « ولو قبلت كلاب المضر وصيتي
 لأوصيت لك بأطيب بضعة منى ، لا بل بالثلث من لحمي .
 ولكنك جشعة حريصة لا تقبل وصاتي . أما الصبع هاكره أن
 نصيب منى شيئاً ، لأنها حقاء مومسة ، لا آمن أن تطعم بضيمي
 سلفاً يعرض لها بالمهار ، لأنها إحدى المومسات . وكأنها ترأسم
 الكلاب على أوصاله . وإن فعلت ذلك فقبل بما تحبها فبيان
 القوم . . . » (٢٨)

وإذا كانت العدمية المصاحبة لواقعة الموت لم تحمل لحمة العقيدة
 بينها وبين الظهور فيها أمل أبو العلاء ، فلم يكن فى مكتبة العقيدة
 أن تتغلب على الحروف المربوض فى أحضان الشاهر وهو يواجه لغز
 الموت : بكل ما فيه من غرابة وقسوة وإهتام (٢٩)

« شغلنى من النسيب وقول فى السب أن أسلك من الحمام
 نسيب . أذهب النوم وأطال الأرق وأقل رغبى فى الشرف أى
 لا أجد من ذلك مذهباً . جلّ النارى أ هل يحمل هذه الكبة
 منكباً أضاح (٣٠) إن الإحساس الحاد بحتمة الموت ، وما
 عمق فى داخل أبى العلاء من نزعة تشاؤمية ، قد جسد شبح
 الحوف الذى لا يلبس معه الإنسان طعم النوم ، ولا يستشعر
 هدأة الراحة ، وهو يواجه مثل هذه النكبة التى تفوق قدرة الجبال
 الرواسى . إن أبى العلاء يبدو وكأنه أراد أن يضعنا - دون عمد -
 أمام حقيقة وجودنا الذى لا يمدو أن يكون مواجهة يتقصها
 التكافؤ ، وحالة من حالات المعرى الإنسان التى تبعث على
 الرعب والخوف ، « عندما تختفى كل فكرة محتوى بها ، ويتبدد
 كل سند عقل يتدبر به » (٣١)

وإذا كان حوف أبى العلاء المؤرق من الموت ، يأتى من

وحدى الحوف الذى تستشره كل ذات إنسانية « من انسحاب
 العناء على تلك « الإنية » المعينة التى يمتلكها كل فرد من بوصفه
 شخصاً قائماً بذاته » ، فإننا نراه فى نص آت لا يحدثنا عن خوفه
 من الموت ، بل يحدثنا عن خوفه وفزعته وإشفاقه مما بعد الموت :

يَعْلَمُ إلهى يُوجَدُ الضَعْفُ شَيْمَى
 فقلت مُطِيقاً لِلْفُلُوفِ وَلَا الْمَسْرِى
 غَبَرْتُ أَسْبِرَافِي يَذِيهِ وَمَنْ يَكُنْ
 لَهُ كَرَمٌ تُكْرَمُ بِسَاحَتِهِ الْأَسْرَى
 أَضْبَحُ فى الدُّنْيَا كَمَا هُوَ قَسْلَمُ
 وَأَدْخُلُ نَاراً بِثُلِّ قَبْصَرٍ أَوْ كَسْرَى
 وَإِنْ لَا رُجُوَ مِنْهُ يَوْمَ تَجَاوِزُ
 فَيَأْمُرُنِ ذَاتِ الْبَعِينِ إِلَى الْبُسْرِى
 إِذَا رَاكِبٌ تَالَتْ بِهِ النَّسَاؤُ نَاقَةَ
 فَمَا أَهْنَى إِلَّا السَّطْوَالِيعَ وَالْحَسْرَى
 وَإِنْ أَحْفَ بَعْدَ الْمَوْتِ مِمَّا يَسْرِى
 فَمَا خَطَى الْأَفْنَى وَلَا يَهْدَى الْحَسْرَى (٣٢)

إن أول ما يتبادر إلى الذهن ونحن نطالع هذه الأبيات ،
 عنصر التناقض الذى يبدو فى وضح لا يمكن تجاهله ، بين
 ما ذهب إليه أبو العلاء فى النصوص السابقة على هذا النص ،
 وما يشيع فى هذا النص الأخير . فبينما تمتلئ النصوص السابقة
 بحالة من العدمية التى تغمرها موجة غريبة من الضياع والتشاؤم
 حيناً ، وحيناً آخر تطالعنا تلك العدمية وقد غلعت بمسحة من
 سخرية علائقية عجيبة ، لكنها لم تقو على إخفاء الأسى الأسيف
 الذى يتوارى خلف تلك السخرية - نقول بينما هذا هو حال
 النصوص السابقة ، نرى هذا النص الشعرى وقد عاد به أبو
 العلاء إلى حضن العقيدة ، وما تعنى من بعث ونشور ، وثواب
 وعقاب ، يمتحنى معه أى حديث عن ضياع أو هدمية ، من قبيل
 الضياع الذى حدثنا عنه آنفاً . ومع هذا فإن أبى العلاء يشير إلى
 نوع آخر من الضياع الذى يشق به المزمع ويشقى إن الضياع
 الذى يخافه أبو العلاء هنا هو أن يشاوى فى المصير مع عبدة
 الأوثان ومن قسوا النار من دون الله . ويحاف أيضاً أن يمتد إليه
 الإحباط والفشل الذى عانى منه فى الدنيا ليال من مصيره فى
 الآخرة ، وكأن هودنه هذه إلى الله ، لم تحس بين نزعته انتشاؤم
 والظهور . على أية حال ، فهناك فكرتان تبرران من ثنابا لص
 السابق فى حاجة إلى أن نقف عندهما ولو قليلاً : الفكرة الأولى ،
 ونعنى بها فكرة التناقض ، والفكرة الثانية ، هى « الريية » التى
 صرح بها أبو العلاء فى بيته الأخير .

● ١ - إن التناقض الذى نقصده هو هذا الذى يقف وراء
 توتر أبى العلاء بين رفضه للأمل الذى وعد الله به المتقين ، وقبوله

لهذا الأمل على الرغم من خوفه منه وإشعاعه مما يحفيه له في نهاية المطاف، ومن ثم إلى إبراز النزعة التشاؤمية التي احتوت حياته كلها على وجه التقریب .

وقد يكون هذا التناقض وراء ما يمكن أن يقال في مثل هذا المقال ، من أن مثل هذه العودة إلى التعلق بأهذاب الدين وما يعد ، أو بالأمل كما يقال ، لا يعدو أن يكون وليداً لحوف الإنسان من المصير ، وأن الدين لا يمثل سوى «الملاذ الأخير» ، وأن «التنبيى ماهر إلا بمحاولة يائسة أو أحيرة للتخفيف من حقيقة الموت لمبررة»^(٣٣) وربما كان تناقضه ذلك ، وما أسلمه إلى توتر دائم ، لا يتخطى حدود المحاولة التي قد يذلها أى معكر ، للوصول إلى «إقناع فلسفى» ، لا صلة له بالإيمان الدينى^(٣٤)

٢ - وسواء صح هذا أو ذاك من تفسير ، فسيبقى هناك سؤال ملغ : هل استطاع أبو العلاء أن يقضى على قلقه وخوفه من الموت بعد أن «خبر» أسيراً بين يدي الله ، مؤملاً في كرمه فينال ما يناله الأسير من كرم الأسر ، وطامعاً في عدله فلا يتساوى في المصير - وهو الموحد بلا جدال - مع عبدة الأوثان وسدنة النار وعبادها ؟ أو أن القلق والخوف مازالا يعملان في داخله وما هما إلا الوجه الآخر لفكرة «الريبة» التي يحدثنا عنها في بيته الأخير ؟ لقد شرح طه حسين الأبيات السابقة على «إنسان أبي العلاء» فقال «إن لكبير الأمل عظيم الرجاء ، أنتظر أن ينالني عفو الله عن صغيف عاجز فيأمرني إلى جنة حيث ينتقم الأبرار من أصفياك . ذلك رجاء أرجوه وأمنية أبتغيها . وما أراى إن ظهرت بها إلا الموفق السعيد»^(٣٥) . ومع وضوح هذه الترجمة التي أرادها طه حسين للزوميات كما نجبرنا في مقدمة كتبه ذلك ، إلا أنه لم يحاول أن يكشف عن التوتر القائم في معظم الأبيات السابقة وبينها الأخير على وجه الخصوص . فأبو العلاء يحدثنا عن الشك الذي يأمل أن ينحط عنه بعد الموت ، ولكنه لم يحد لنا أبعاد هذه «الريبة» ، ولا من لديه القدرة على إخمائه من حيثها : أهو المولى عز وجل بعفوه ، أم هو الموت ذاته ، الذي سوف يحمل إليه اليقين الذي يند الشك ويزيل الريب ؟ إن أبا العلاء يربط بين الإحفاء من الشكوك التي تنوشه بلا هوادة في بيته الأخير ، والخط الطوب الذي يفتقده الإنسان في غياب اليقين . ولكن «هلم اليقين طابع لكل مافي الوجود ، وليس في الوسع التخلص منه»^(٣٦) ، فهل كان أبو العلاء ينظر إلى الموت بما يعنى من هدنة وإنهاء للوجود الإنسانى ، كوسيلة أكيدة لإخمائه مما يعانیه من شكوك شتى هي في صميمها سمة الوجود وعلامة عليه ؟ ١ على أية صورة كانت الإجابة ، فالاستسلام الذي أعلن عنه أبو العلاء في مطلع أبياته ، لم يكن ليحضى فزعه وقلقه ، أو يتصر على نزعة التشاؤمية التي لم تنهرم داخله حتى بعد أن غير أسيراً بين يدي الله .

٣ - وإذا كانت رؤية أبي العلاء «المتافيزيقية» قد أسهمت إلى حد كبير في الكشف عن بواعث النزعة التشاؤمية لديه ، فقد كانت هناك عوامل أخرى لها دورها في تعميق تلك النزعة وإبرازها في صورة لا تقل قتامة عن الصورة التي كشفت عنها رؤيته المتافيزيقية . وربما كانت أهم العوامل التي لا يمكن التقليل من شأنها تتمثل في ١ - تصوره للحياة (الدنيا) - ٢ - رؤيته للإنسان .

● ١ - من الأفكار الشائعة عن أبي العلاء ، أنه كان يفت الدنيا ولا ينى يحجوها . وكان هجلاً ذلك المستمر ، لا يدع مجالاً لحديث عن حب لها كان يضمه حيناً ويصرح به أحياناً أخرى . وربما لم يدر بالخلد أن هناك رابطة ما بين كره أبي العلاء للدنيا ورياسة منها ، وحب الطاغى لها ، وأن الرأى الذى يقول بأن «اليلس المفرط من الحياة مرتبط بالحب المفرط للحياة»^(٣٧) ، لا يتقصه الصواب . يقول أبو العلاء :

أيها الدنيا لحسك الله بمن ربي ذل
ما تسلى خلدي عنك وإن ظن التسلى
إنما أبقيت منى لئلا يحلأ أنلى
أمر أرتيت ببعضى وغداً يذهب كل^(٣٨)

فأحس أن العلاء بالعناء الذى تمثل في ذكره لرحيله هذا المجزأ ، لم يحل بينه والكشف عن تعبه بهذه الدنيا اللعوب ، وكيف كانت لها السيطرة الكاملة على تفكيره حتى وهو يحاول الهروب منها . وكأن شعوره الحاد برحيله الذى لا بد منه ، وما يخلط داخل الإنسان من إدراك للعيشة التي تطبع الحياة بطابع التشاؤم ، يقف وراء ذلك الحب العفيف الذى يحميه داخل ذاته للحياة الدنيا .

٢ - وقد نكون هناك صورة أخرى من صور ذلك الحب العلائى للدنيا ، ذلك الحب الذى أفرخ في حياته الكراهية لها ومن ثم تشاؤمه من جدوى الفعل فيها . وكأن كراهيته هذه ما هي إلا «حب مكبوت مقلوب»^(٣٩) كما يرى علماء النفس . وربما يكون لدى النصوص العلائية دأبها القدرة على جلاء هذه الصورة :

تخلفنا الدنيا على السخط والرضى
فإن أوشك الإنسان قالت له مهلا
هي المسألة لو أنى يعلمى ورذته
لقلت لنفسي كيان موروثة جهلا
فما ريثم طفلاً ولا أكرمت فتى
ولا ريثم شيخاً ولا وفرت كهلاً^(٤٠)

أو يقول :

فَطَعْنَا إِلَى السَّهْلِ الْحَزُونَةِ نَبْتِي
بَسَاراً فَلَمْ نُلْقِ الْيَسِيرَ وَلَا السَّهْلَا
فَلَا تَأْمَلِ الْآيَامَ لِلْحَيْرِ مَرَّةٍ
فَمَيِّتْ خَيْرَ أَنْ يُظَنَّ بِهَا أَهْلًا^(٤١)

يذكر الدارسون أن الذات وفي محاولتها إعطاء نفسها لآبد أن تصطلم بما لا يريد الدحول في حوزتها من الأشياء أو الدوات الغيرية ، مما يولد عندها الشعور بالكراهية نحو هذا الغير النافر المتأني ، فالكراهية إذن طابع ضروري للوجود^(٤٢) ، والواضح أن أب العلاء كان يحاول أن يروض الدنيا ، وأن يحقق من خلالها ما يريه من إمكانات . ولكنه في محاولاته تلك ، كان يتهى دائماً إلى الفشل والإحباط ، بعد أن يذل كل ما في الروسع والطاقة ليقترب من بقية أو يوشك على الاقتراب . ولذا نراه في نهاية المطاف يقرر حقيقة لا قبل لإنكارها ، عندما يذكر لنا وروده إلى الدنيا بغير إرادته أو علمه ، ولو كانت إرادته لكان أقرب إلى الحامل منه إلى الحكميم العاقل . ولكنه لا يجدنا من هذه الحقيقة لقي تبدو كأنها كانت غائبة عنه وهو يحاول مع الدنيا ، بل نراه في آخر أبياته يعلن لنا عن تشاؤمه من إمكان تحقيق «الخيرة» لأخا - أي الدنيا - ليست مطبوعة ، عليه بقدر ما هي مطبوعة على الشقاء :

نَحَبُ الْعَمَلِ بِلَهْأٍ لِّلْمَنَاهَا
وَنَحْنُ بِمَا فَعَلْنَا الْأَشْيَاءَ^(٤٣)

وربما كان من الصعب علينا أن نفصل بين تشاؤم أب العلاء من الدنيا وإخفاقه في تحقيق ذاته على نحو من الأنحاء ، بل لانغالي إن قلنا إن ما كان يؤرقه هو أن يلحق به الموت قبل أن يحقق ما كان يريد ، هذا إذا بعدنا ولو قليلاً عن ذلك التضميم اللات للذات ، هذا التضميم الذي لم يوجب ذلك التساؤل الذي ينضج بالأسى ، ويكشف عن هزيمة الإنسان وكبرياته الأسيف :

الْخُلُ وَالنَّبَاهَةُ فِي لَفْظٍ
وَأَنْبَرُ وَالْمَنَاهَةُ فِي خَتَاذٍ؟
وَالْمَسِي الْمَوْتُ لَمْ يَجِدِ الْمَطَايَا
بِحَاجَتِي وَلَمْ يَجِبِ الْجَسَادُ^(٤٤)

ولكنه أمام إحباطات الحياة المدمرة ، لم يكن أمامه إلا أن يقول :

دَيْسَى : هَلْ لِي زَادَ أَسْتَعِينُ بِهِ
عَلَى الرَّحِيلِ فَلَيْتَ فِيكَ نُحْبِسُ^(٤٥)

٣ - ولم يكن حظ الإنسان مع أب العلاء بأحسن من حظ الدنيا معه . فقد عاش أب العلاء معلناً مسقطه ، ليس على إنسان عصره فحسب ، بل على الإنسان في عمومته ، مؤصلاً في طبيعته الشر من بداية الخلقة ، متشائماً من إمكان إصلاحه ، أو التغلب على ما ركز في تكوينه منذ البدء من خسة وانحطاط ونفاق وتلق ، إلى آخر هذه المفردات الدالة على موقف لا يخلو من قسوة ، ورؤية تدعو إلى اليأس ، بل تؤصده حول مستقبل الإنسان .

وليس لنا أن نعيد ما قيل من نقد أب العلاء للمجتمع بكل فئاته ، فقد أفردت لها دراسات كما أوضحنا من قبل . وليس في حاجة أيضاً إلى أن نعيد الحديث حول موقفه من فكرة الخطيئة الأولى ، وكيف استغلها في حديثه عن الشر الذي توارثه الإنسان عن جده الأعلى . إن ما نريد الحديث عنه ينحصر في فكرتين ، توضح إحداهما الأخرى .

١ - الفكرة الأولى ، تتمثل في حب أب العلاء للإنسان ، هذا الحب الذي يصوره لنا في بينه اللذين يتول فيهما :

وَلَوْ أَنَّ حُبِّتُ الْخُلْدَ فَرْدًا
لَمَا أَحْبَبْتُ بِأَخْلَدِ الْفُرَادَا
فَلَا خَطَلْتُ عَمَلًا وَلَا بَارِضِي
مَحَابَّبُ لَيْسَ تَنْتَظِمُ الْبِلَادَا^(٤٦)

والبيان ليسا في حاجة إلى التفسير ، فهي تكشف عن نوعة إنسانية متأصلة ، وروح جمعية تأبى التفرّد حتى في العيم الموعود . وقد يدعم هذه الرؤية الإنسانية في داخل أب العلاء ما جاء في قصيدته المشهورة في رثاء المفة الحنفى من قوله :

مَحْصَفُ السَّوْطِ مَا أَكُنْ أَدِيمُ الدَّ
أَرْضُ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادَا
وَقَبِيحُ بِنَا وَإِنْ قَسَمُ الْقَمَهِ
مُدَّ مَوَانُ الْأَبْسَادَا
بِئْسَ أَنْ اسْطَعْتُ فِي الْمَوَاءِ رَوْيَا
لَا اخْتِيَالًا عَلَى رِثَاتِ الْعِبَادَا^(٤٧)

هذه النزعة الإنسانية التي تنصح برهافة الحس ورقة الشعور نحو الراحلين آيا كان هؤلاء الراحلون ، حتى نراها تتحرّج من مجرد الخطو المين على وجه الأرض ، فتأمل لو تستطيع أن تطير حتى تقصى على أية يادرة من خيلاء يوحى بها الخطو الإنسان . ولكن هذه النزعة الإنسانية مثاليته تلك ، تتحول إلى لقيص في حنة محيطة فيقول :

حَبُّ الْفَنَى مِنْ قُتُوبٍ وَصَفَى رَجُلًا
بِالْخَيْرِ وَهُوَ عَلَى ضِدِّ الَّذِي يَصِفُ

وقد عبرت بنى الدنيا قليتهم
أو ليتنى خلتى عنهم المصنف
نظام أجده مالا يحل له
ومتصف ظل فيهم ليس يتصف^(١٨)

أمية خيفة هذه التي يتماها أبو العلاء لبنى الدنيا لو لنفسه ،
تتمثل في ذلك الاستعداد المحييف لعوامل الطبيعة للدمرة ، وكأننا
أمام «نبي» أحيت الحيل في تقويم قومه ، وضافت به المسيل أمام
ما يعاينه من واقع مليء بالزيف والظلم .

ومن صلب هذا الواقع الزائف الظالم ، تأتي الفكرة الثانية ،
التي تتمثل في موقف أبي العلاء اليائس من حاضره الإنسان ،
والمتشائم من إمكانيات المستقبل ، التي هي بالضرورة ، وليد هذا
الحاضر .

٢ - لقد أنكر أبو العلاء سلوك الإنسان وأخلاقه ، حتى
بدت الحياة أمامه وقد خلت من كل معنى أخلاقي يبرر الاستمرار
في العيش :

فروض حياً من الدنيا فإن بها
خلافاً لوجبت للحر تقويها^(١٩)

وموقف أبي العلاء هذا أشبه ما يكون بموقف ~~الرجل~~ ^{الإنكارى} ، فالرجل الإنكارى - كما يترقى الدارسون - وهو
الرجل الذي يحكم على العالم ، كما هو موجود ، بأنه قبيح الواجب
الآ يوجد ، وعلى العالم كما يجب أن يوجد ، بأنه غير موجود .
والنتيجة تبعاً لهذا هي أن الوجود لا معنى له^(٢٠) . والمعنى
المقصود هنا هو الذي يفتر إليه الوجود ، فقد يكون ونحقق قانون
أخلاقي سام ، ونظام أخلاقي للكون ، وقد يكون تجاه الحب
والاستحسان في علاقات الناس بعضهم بعض ، وقد يكون
الاقترب من حالة سعادة عامة . . . الخ^(٢١) .

ولوضح أن أبا العلاء لم يجد بين الناس مثل هذه الحالات
التي تعطى للوجود معنى :

يكعبك شراً من الدنيا ومتصفاً
الآ بين لك الهادي من الهادي^(٢٢)

شراً الدنيا ونقصها يأخذ عند أبي العلاء أكثر من صورة من
الصور التي تشي بغياب المعنى والعاية . ففي البيت السابق على
سبيل المثال ، يحدثنا عن «الميوعة» وعدم الوضوح فيما يباشر
الناس من سلوك وقول ، حتى يبدو للرائي انعدام أية قيمة
أخلاقية أو مبدأ عام ينتظم حياة الناس ، وضباب المعنى في
اللامعنى ، ليتهى الأمر إلى انقلاب في المعايير التي لا تستقيم
الحياة بدونها .

وخف بالجهل أقوام فلفهم
منزلاً بسناء الجمر تلتفع
لما رأيت جبال الأرض لازمة
قرارها وجبل الأرض يرتفع^(٢٣)

فلندع جانباً «حسن التعليل» الذي ساقه أبو العلاء في بيته
الثاني ، وربما كان فيه بعض التعويض للنفس المهزومة في معركة
لا تخضع لقواعد أو أصول ، وعليها أن تعطى بعض الاهتمام لما
يشير إليه أبو العلاء لسيطرة الجهل ولارتفاع اجهلة إلى أماكن
الصدارة ، وما يعنى هذا كله من علبة مفاهيمهم المباشطة
وميلانهم للتدنية على تيار الحياة وسلوك الناس ، وكيف ساد
الناس من جراء ذلك كله شقاق حاد بين القول والفعل :

أشومنى بالكر أنك ناسي
وما أنت إلا في حياتك جاذب
وتأكل لحم الجبل مستغنياً له
وتزعم للأنعام أنك عاذب^(٢٤)

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد في حياة الناس ، بل تعدى
هذا كله إلى حياتهم الروحية . وقد يكون هذا كله وليد الضعف
والوهن الذي تسرب إلى حياتهم الروحية ، فانعكس - من ثم -
على سلوكهم العام :

نلا كتاب الله من جفظة
من هو بالكاس ملي خفي
كأنه من صوه أقماب
يسند الحمر على المصنف^(٢٥)

ولم يكن أمام أبي العلاء وهو يطالع ذلك الانفلات الذي هيمن
على سلوك الناس وأفعالهم ، إلا أن يستشعر العجز في مواجهة
تلك الموجة المعادية من الانحلال الذي أتى على كل شيء في حياة
الناس ، وأصبحت محاولة الإصلاح عبثاً لا طائل وراه :

ساخرج بالكراهة من زمان
وفي شخص من يديه قطاع
وما زال البقعة يبرك خبل
إلى أن حان للمر من أنقطاع
ليب القوم تالفه الرزايا
ويامر بالرشاد فلا قطاع
فلا تأمل من الدنيا صلاحاً
فذاك هو الذي لا يستطاع^(٢٦)

ولا يخفى ما في آيات أبي العلاء من يأس وتشاؤم من إمكان
تقويم ما أخرج ، فصلاً عما مضى به من جراح أصابت منه النفس
والجسد في معركة مع الزمن والإنسان . ولا يخفى على الدارسين

خطورة أن يمتد لإحباط إلى صهوة المحمم وطبقته الرفيعة الممتدة ، هذه الطبقة المتميزة التي تلت الإيمان بعظمة الإنسان وقدرته بمصل ما لها من قوة ، وما فيها من غنى وخصوبة روحية^(٥٦) . ووجه الخطورة في ذلك ، يتضح في هذه الانهزامية التي تسميهم «المكر والرؤية المستقبلية» فضلاً عن فقدانهم لما تتمتع به قومهم من إيمان قوى له أهمية في إنقاذ الإنسان من وصمه المتردى .

ولكن يبدو أن ما كان يجيب الدارسين من امتداد اليأس ولتشاؤم إلى الصهوة ، لم يكن من السهل تحاشيه . ولقد تمثلت هذه النزعة المستقبلية المعركة في التشاؤم في آيات لابي العلاء يقول فيها :

يقال أن سوف يأتي بعدنا خصم
يرضى تضبط أسد الغابة الحظم
هيهات هيهات هذا منطق كذبت
في كل صفي زمان كائن قسطم
سادم في الفلك المربخ أو رخل
فلا يزال حباب الشر يلتطم^(٥٨)

فأبو العلاء ينفي أية قدرة يكون في وسعها أن تنتصر على روح الشر المتأصلة في الوجود وكائناته ، وأن القول بغير هذا يختلف مع طبائع الأشياء . ولكننا لا نراه يكتفى بهذا ، بل يؤكد في بيته الأخير هذه الفكرة - فكرة الشر - بأن جعلها لنة في بناء الوجود ذاته ودخلته في تكوينه ، فهي باقية بقاءه ولا تزول إلا بزواله

ولكن ألا نوحى إلينا هذه الآيات بمستوى آخر من المعنى الذي لا يتناقض مع ما قلناه حولها وإن كان ينتق مت ؟ فأبو العلاء يستبعد أي فكرة قد نوحى بمستقبل للإنسان يسود فيه الأمل وتغمره الظمائية ، ويبقى حكمه هذا على رؤية للشر ، تضعه في مرتبة الثابت التي يبني عليها الوجود

ولا جدال في أن هذا التصور العلائقي للشر - إن صح فهمنا لآيائه تلك - يوحى بفكرتين لها دور أكبر مما نلظن في تأصيل النزعة التشاؤمية عند أبي العلاء : العكرة الأولى ، ترى حتمية لشر وضرورته كمصير مكنون لنسيج الوجود الإنساني ، وأن أي محاولة للانتصار عليه محكوم عليها بالفشل . وأن الأمل في أن يمسح الشر من الوجود في أي عصر من عصور الإنسان المقبلة ، أمل واهم وسراب أبعد ما يكون عن التحقق ، بل نراه في موضوع آخر من لروميائه ، يستبعد فكرة الخير تماماً من الحياة ،

هوامش

(١) د. عمر الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار الكتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٥١

تاركا إياها للشر متربحاً عليها في حالة من التفرد :
لا أزعج الصّفوفَ ملزجاً كذراً
بل مَرَّعَمي أن كُله كُثر^(٥٩)

أما العكرة الثانية فهي نتاج طبيعي للفكرة الأولى ، ومؤداها أن العقاب لا مجال له إذا انتهى الاحتيار :
وليس الخير في وسع الليالي
فكيف تُسومها مالا يُسام^(٦٠)

وإذا حاولنا أن نطبق قانونه هذا على الإنسان ، مهتدين بتبرئته لليالي وخلوها من الخير ، لقلنا إن أبا العلاء كان على وشك أن يعلن عن انتفاء المسؤولية بالنسبة للإنسان عندما يأتي شرّاً ، بدعوى أن الخير ليس في وسعه ، وأن الشر قد رُكب فيه وأوجد كما رُكبت للمجرات في السماء وأوجدت . ولكنه فيما يبدو قد أحجم عن ذلك أمام المسؤولية الأخلاقية التي يجب أن ينادي بها ويحاط عليها .

على أية حال ، لقد فقد أبو العلاء إيمانه بالإنسان أولاً ، لما وجد في حياته من فجوة عميقة لا يمكن تجاوزها بين قوله وفعله ، بل فارق يذكر ، في المستوى الذي يجتته الإنسان في السلم الاجتماعي والثقافي والديني . ومقد إيمانه به ثانياً ، عندما وجد أن نعمة الشر لها الهيمنة على سلوكه وأفعاله . وقد أدى ذلك كله إلى شعور حزين بالإحباط من إمكان صلاح ذلك الإنسان ، بل تعدى الموقف عند أبي العلاء إلى نظرة تراجمية مليئة بالتشاؤم على مصيره

وفقد إيمانه بالحياة - على الرغم من تدفقه بها - لما مضى بها من إحباط حال بينه وبين إمكان تحقيق ذاته ، في حين حاز فيها من لا يستحق ، فوق ما يأمل ويبقى . ثم نراه ينتهي إلى إيمان أكبر بمشيئة المحاولة لأى تحقق في الدنيا ، لما طبعت عليه من نقصان يحول بين الإنسان ومشاده أى نوع من اكتمال قد يراوده .

وإذا كنا قد تحدثنا في البداية عن مكونات عالم أبي العلاء التشاؤمي على المستوى الميتافيزيقي ، ثم أعقبنا ذلك بحدثنا عن عالمه الواقعي وما به من دواع تمتع على التشاؤم وتعمقه ، فإننا في النهاية لا نستطيع أن نفصل بين هذين العالمين ؛ فكلاهما يمثل وجهاً لعملة واحدة ، هي في حقيقتها مزجعة أبي العلاء التشاؤمية ، التي كان لها وجودها الدائم في أدبه على مدى عمره المديد .

(٢) جون كروكشافك ، ألبير كلبي وأند التمرود ، ترجمة جلال العشري ، القوطى العربى ، بيروت ، ص ٣٨

- (٣) البيركامي ، أسطورة سيريف ، ترجمة أنيس ركي حسن ، مكتبة
لحياء بيروت ، ص ٣٠
- (٤) اللروميات ، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الخانجي ،
القاهرة ، ج ١ ، ص ٢٢٨
- (٥) د. عبد العطار مكاوي ، البيركامي (دراسة في فكره الفلسفي) ، دار
المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩٢ .
- (٦) اللروميات ، ج ٢ ، ص ٢٨٣ .
- (٧) طه حسين ، مع أبي العلاء في مسجده ، دار المعارف ، القاهرة ، ص
١١
- (٨) د. جابر منصور ، المايا التجارية ، الهيئة العامة ، القاهرة
١٩٨٢ ، ص ٣٤٨ ، ٣٤٩
- (٩) نفسه ، ص ٣٤٩
- (١٠) طه حسين ، نفسه ، ص ١٢ .
- (١١) نفسه ، ص ٥٨
- (١٢) نفسه ، ص ٥٩ .
- (١٣) رسالة الصالح والشاحج ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، دار
المعارف ، القاهرة ، ص ٩٠ .
- (١٤) اللروميات ، ج ١ ، ص ٥٠
- (١٥) الجاني ، أية ٢٤ .
- (١٦) الفصول والعابيات ، تحقيق محمود حسن زيان ، الهيئة العامة ،
القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٤
- (١٧) اللروميات ، ج ٢ ، ص ٣٢٩ .
- (١٨) نفسه ، ج ٢ ، ص ٣١٨ .
- (١٩) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر بالقاهرة ، ص
١٣٧
- (٢٠) نفسه ، ص ١٢٤
- (٢١) اللروميات ، ج ١ ، ص ٥٤ .
- (٢٢) نفسه ، ج ٢ ، ص ١٣٦
- (٢٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٠
- (٢٤) اللروميات ، ج ١ ، ص ٥٨ .
- (٢٥) نفسه ، ج ٢ ، ص ٣٣٠
- (٢٦) نفسه ، ج ١ ، ص ٢٣١
- (٢٧) الفصول والعابيات ، ص ٤٩٩
- (٢٨) رسالة الصالح والشاحج ، ص ٤١٣ .
- (٢٩) د. عبد العطار مكاوي ، نفسه ، ص ٣٣ .
- (٣٠) الفصول والعابيات ، ص ٥٠٠
- (٣١) د. عبد العطار مكاوي ، نفسه ، ص ٣٣ .
- (٣٢) اللروميات ، ج ١ ، ص ٦٩ .
- (٣٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٣٩
- (٣٤) انظر ، د. زكريا إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي ، أعلام
العرب/ ٣٥ ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٤
- (٣٥) د. طه حسين ، صوت أبي العلاء ، انظر ط ٢ ، دار المعارف ،
القاهرة ، ص ١٠٣ .
- (٣٦) د. عبد الرحمن بدوي ، الرمان الوجدي ، ط ٢ ، دار الثقافة ،
بيروت ، ص ١٨٦ .
- (٣٧) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٦ .
- (٣٨) اللروميات ، ج ٢ ، ص ٢٤٨
- (٣٩) د. عبد الرحمن بدوي ، نفسه ، ص ١٦٨
- (٤٠) اللروميات ، ج ٢ ، ص ١٩٩
- (٤١) نفسه والصحة نفسها
- (٤٢) د. عبد الرحمن بدوي ، نفسه ، ص ١٦٨
- (٤٣) اللروميات ، ج ١ ، ص ١٢
- (٤٤) شروح سقط الزند ، الدار القومية ، ص ١ ، ق ١ ، ص ٢٨١
- (٤٥) اللروميات ، ج ٢ ، ص ٢٢
- (٤٦) شروح سقط الزند ، ص ٢ ، ق ٢ ، ص ٥٦٤
- (٤٧) نفسه ، ص ٢ ، ق ٢ ، ص ٩٧٤ ، ٩٧٥ .
- (٤٨) اللروميات ، ج ٢ ، ص ١٠٣ .
- (٤٩) نفسه ، ج ٢ ، ص ٦٧
- (٥٠) د. عبد الرحمن بدوي ، بيته ، ط ٢ ، وكالة المطبوعات ، الكويت
١٩٧٥ ، ص ١٥٨
- (٥١) نفسه ، ص ١٥٦ .
- (٥٢) اللروميات ، ج ١ ، ص ٢٩٤
- (٥٣) نفسه ، ج ٢ ، ص ٨٥
- (٥٤) نفسه ، ج ١ ، ص ٧١ .
- (٥٥) نفسه ، ج ٢ ، ص ١١٥
- (٥٦) نفسه ، ج ٢ ، ص ٨٨
- (٥٧) د. عبد الرحمن بدوي ، نفسه ، ص ١٥٥ .
- (٥٨) اللروميات ، ج ١ ، ص ٢٧٨
- (٥٩) نفسه ، ج ١ ، ص ٣٤٥ .
- (٦٠) نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٧٩



تراثنا الشعري في آسيا الوسطى استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية

محمد فنوح أحمد

ليس من الضروري أن تكون اللامع التي نحاول رسمها للظاهرة الأدبية ملامح بَرّاقة أو أسرة ؛ يكفي أن تكون دقيقة ، وأن تكون واجبة ، بحيث لا يجزىء غيرها في تكملة أبعاد اللوحة المرسومة .

وهذا - بالتحديد - هو الذي حدا بي إلى التركيز على رقعة في تراثنا الشعري ليست - بالقطع - شديدة العمق ، ولكنها - أيضا - ليست معروفة حق المعرفة ، وقرساتها لا يتمتعون بما يتمتع به سواهم من قرسان الشعر في بقية العصور والبيئات من وهج ولعان ، ومع ذلك فإن نتائجهم يمثل قلدة عالية في ذخيرة التراث العربي . واستشراف هذا النتاج مهمة ضرورية الأداء في هذه الآونة التي تشهد طرعا علميا جديدا للظواهر التراثية بمختلف أجناسها .

حضورها رسميا مباشرا ، أو حضورها غير مباشر ، كما حدث عندما قام ألب أرسلان السلجوقي سنة ٤٥٦ هـ (١٠٦٤ م) بالإعارة على « آريان » و « شروان » بعد أن استغاثت به القبائل التركمانية ضد قيصر « جروزيا » ، وهي غارة لم تنته إلا وقد استقر الأمر للسلاجقة ، وتوج هذا الاستقرار بصنع انعقد بينهم وبين القيصر المذكور^(١) .

والمادة الشعرية التي نتكئ عليها في هذا الاستشراف ترجع - على وجه التحديد - إلى بدايات القرن السادس الهجري (٥٠٥ هـ - ١١١١ م) ، وتضمها مخطوطة نادرة تحوى - بالإضافة إلى هذه المادة الشعرية - طائفة من القصص والرسائل والأخبار ، على ما هي عادة مصنفات ذلك العصر في الاعتماد على موسوعية المنهج ورحابة الإطار التأليفي ووراء ذلك الجهد الضخم - تصنيفا وإبداعا - أدبي يفقد بسريق الشهرة

أما المساحة الزمنية التي تنتمي إليها النماذج الشعرية موضوع هذه الدراسة ، فهي حقبة المصنفات فيما يسمى بشعر القرون الوسطى ، أو هي حقبة النهايات فيما يعرف بالشعر المعبس ، وهي حقبة يكاد البحث الأدبي يحتسبها اختلاسا ، فلا يتوقف عندها مطلقا ، وحتى إذا توقف فربما يصعب بالصعف ، من الوجهة الأدبية ، وبالتمزق ، والتشردم إلى دويلات ، والوقوف في قبضة السلاجقة ، من الوجهة السياسية .

وأما البيئة المكانية التي تعد هذه النماذج بمثابة تجليات منية لها ، فهي آسيا الوسطى الإسلامية ، وبالذات تلك القعة التي تشمل مناطق « الباب » و « آريان » و « شروان » ؛ وهي مناطق كانت تتأخم أو تتداخل - على فترات تاريخية متفاوتة - مع ما يعرف حاليا بجمهورية « تركستان » و « جروزيا »^(٢) ، كما كانت تحضن في الحقبة التي نحن بصددتها للسلطة السلجوقية ،

واللمعان ، على الرغم من قوة تشيله للوق عصره ومزاج بيته ، هو الكاتب الشاعر مسعود بن نافع .

وقد ارجعت هذه المخطوطة عبر الزمان والمكان في نحوال طويل حتى وصلت مطرقة ما إلى المكتبة الوطنية في باريس سنة ١٦١٢م ، وظلت محفوظة بها ، حتى قام العالم المحقق البارون دي سين Le Baron de Slane بوصفها والتعليق عليها ضمن قوائم المخطوطات العربية الموجودة بالمكتبة المذكورة (٣) . ولكن هذا الوصف كانت تشوبه مزالق البداية ، فلم يقدم تعريفا كاملا بواضع الموسوعة المذكورة ، بل كان هذا الوصف يتعارض أحيانا مع مضمون المخطوطة ، مما يرجح أننا المستشرق المذكور لم يتمكن من حل كل مغلفاتها بالقراءة الفاحصة ، أو - على الأقل - لم يدرك ماقرأه إدراك مخالط للغة .

وفي سنة ١٩٤٦م نشرت دراسة مشتركة لعالمى الشرقيات « مينورسكى V Minorsky ، و « كلود كاهن Claude Cahen » تناول بالرصد والتحليل قيمة المخطوطة المذكورة ومضمونها ، وهي دراسة وجهت أنظار جامعات الدارسين إلى أهمية هذا المضمون في إضاءة قطاع معتم من تاريخ « البيهقان » وآسيا الوسطى بعامة .

ويصف « كلود كاهن » هذه المجموعة السلجوقية المخطوطة بأنها فيما يتعلق بحجم الدقة فيما تتضمنه من معلومات تعتبر نصف تاريخية (٤) ، وهو وصف إن أوحى بقيمة ثمة علمية ، فقد أغفل - أولا - القيمة الأدبية للعمل ، وحرره - في اعتقادنا - من أهم ميزة يتمتع بها ، بحسبته قنديلا - صغيرا أو كبيرا - يصح بعض مجاهل الشعر العربى في زمن وبيئة لم تستطع مجاهل العجوة فيها أن تقضى على اللسان العربى وإبداعه عظم ، ثم أوما - ثانيا ، وبطريقة غير مباشرة - إلى أن التاج المشرقت في تضاعيف هذه المجموعة مازال ينتقد التأصيل العلمى لكامل ، فكثير من الإشارات التاريخية التى يحملها مازالت تحتاج إلى إيصال وتحديد ، وبعض الشخصوى والأحداث يحتاج إلى تعريف ، بل إن شخصية « المصف » ذاته مازالت نصف مجهولة ، مما يفسح المجال للظن بأن هذا التاج لم ينج نجاة تامة من آثار التأليف الجماعى ، وربما أمكن اعتباره - لهذا السبب - مثلا لشخصية أدبية أحادية الوجه ، محددة الملامح والتخوم .

٢

والقسم الشعرى في المجموعة المشار إليها يشرق قرابة ثلثها (نحو تسعين ورقة من مائتين وتسع وستين) ، ولكنه في تنوعه كآب لتجلية الطاهرة الشعرية في المشرق البعيد قبل الاحتياج التارى ليعداد سنة ٦٥٦ هـ . وللقصود بهذا التنوع ما يتجاوز

مجرد تعدد الأغراض الشعرية ، من المدح إلى الاعتذار ، ومن الشكوى إلى العتاب ، ومن القفر إلى ذكر المشيب ، إلى ما يشمل حقيقتين كبيرين لا مناص من المصادرة بتقديهما في هذه المقام . أما الحقيقة الأولى فهى التباين الملحوظ بين السادج جيدة والنماذج الهابطة في هذا الشعر ، وهوتباين يعد غربيا على ساحة الشعر العربى بعامة في هذه الحقبة ، فالجيد يدين بجودته إلى حسن استلهاهم - نوثيك أن نقول : تقليد - محفوظ الشعراء من روائع القرن الرابع على وجه الخصوص ، وثرات المنشى وجيله بوجه أخص ، والهابط يعود ببوطه إلى تلك التلر التى لاحت بوادرها منذ الحقبة النبوية ، بما تعكسه هذه التلر من تعقيد العبارة ، ورخاوة النسيج الشعرى ، والولوع بمظاهر التجميل الكلامى .

وأما الحقيقة الأخرى فتتجل في تعدد الأوجه التى يشف عنها هذا المذخور الشعرى ، ما بين انجائه بالغلبان السياسى والعسكرى الذى كانت تخرج به مناطق آسيا الوسطى في تلك الآونة ، وإشارته إلى معالم البيئة بكثير من الإبهات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية ، واحتماله بتصوير حالة الاستلاب التى كانت تعانيها جبهة الشعراء والكتاب إثر الاضطراب السياسى والهجمات العسكرية التى كانت تتعرض لها مواطنهم ، والتى كانت تؤدى - أحيانا - إلى سقوط بعض هذه المواطن في قبضة الخصوم من «جروزياء» أو «تركستان» ، بكل ما عسى أن يترتب على هذا السقوط من إذكاء مشاعر الوحشة والضياع ، ثم بكل ما يعكسه ذلك فنيا من شكوى الغربة ورناء الأوطان ، على نحو ما نجده في الشعر الأندلسى حين كانت شمس الأندلس على وشك المعب .

ودعنا نختبر صدق هذه المقولة في ضوء هذا النموذج الذى قد لا يكون الأروع أداء ، وإن كان الأصلى تمثيلا ، وهو من شعر مسعود بن نافع ، وفيه نحس بنض أبى الطيب المنشى ، كما نشعر بأنفاسه الفنية قوية لافحة بمحنة عبر فضيلة تنيف على الستين بيتا . ويبدو أن وجه الشبه بين الشاهرين لا يقتصر على إعجاب الشاعر السلجوقى بسلفه العربى ، وإن كان هذا في حد ذاته كافيا ، بل يتعدى ذلك إلى اتفاق الحال بين الشاهرين في الاغتراب ، وصيق فعاج الأرض جها ، ولواز كل منها بجباب أمير يعلق عليه آماله ، ذاك بسيف الدولة أو يكفور ، وهذا بمن تدعوه القصيدة «أمين الملك» ، وأخيرا ذلك الإحباط الذى يدم بكل منها حين تنهار الآمال ، فلا الشاعر بالغ ما لحنه ، ولا هو مطلق السراح ليذهب حيث يشاء :

سئمت العيش في عهد التصاب
ويا لك شاكيا شرخ الشباب

عدتني عن مضاميني العوادي
وعبدوان الأعادي والمحاب
أقل تفريري مادام غمري
وأسرع أوبة يوم الحساب
إلى كم ذا السرى تحت الذباب
وهذا السرى في كحل السحاب
وذلاحي لأحوال عجب
وتجبري لأسباب عجب
ألا ياليت شغري هل أرابي
تحن بدار مكرمة ربابي
وهلا ألتقي يوما رحالي
تخط على لى عند الإياب
ولما أنشدت الأبواب فوي
وأفصدني الزمان عن الطلاب
وضائق الأرض بي وأصفت حتى
طعمت من الطوى نور الكلاب
وجعل الصبر من صدى لنا قد
فقال من مساوره الذباب
خطبت إليه آمالي وحالي
على بُعد المسافة بالخطاب
وقلت في الحشا أنف وخط
على فوز الطالب في الطلأ
أمين الملك إن خير عهد
تهدم غير مؤل لا نجواب
فجرت إلى ديارك كل دار
وجرت إلى جنابك كل باب
نشرت من السرى عليك نظما
كيف الدد في بحر الغصاب
لتكشف ما ألم من الجنوى بي
وتكرمي بإيجاب الجواب
أعود عند بشكر أو بغير
وحشي أن أراك بن اغترابي^(٥)

وهذا النموذج ينجر إلى حد كبير من نثر الركابة التي تتعرض لها طائفة من نماذج الشعر السلجوقي . وهو يذكرنا - كما أشرنا - بمصادر مماثلة في شعر المتنبي ، ليس فقط لادعواه النسي لكلامي ودقة النسيج الشعري ، وليس لأنه يلتمح «إيجاب الجواب» ، وعودة «الشاعر أو العاد» ، كما كان المتنبي يقع من أمير المروء «إرادة لحمل ، جاد أو لم يجده»^(٦) ، بل لأنه - فوق هذا ودك - يرتدي قناع «الشاعر المرتحل» الذي تؤرقه أماني الاستقرار ، ويحرقه الشوق إلى أن يلقي يوما بعضا

التسيار . وتأمل - على وجه الخصوص - طريقته في المرح بين التمني والاستفهام الذي يتحول - لوقوعه في دائرة التمني - إلى ما يشبه طلب المحال (الآيات من ٥ - ٨) ، ثم قارن هذه الطريقة بنظيرتها في ميمية التسيير التي قالها في مصر ، ذاكرة مرصه ومقتربه ، متمنيا خلاصه من أسر هذا وسلامته من مواجه ذلك ، على الرغم من بقيته بأنه حتى لو سلم بابك وسلم من الجحام إلى الجحام^(٧) ، تماما مثلما أيقن صاحبها السلجوقي بأن «أسرع أوبته يوم الحساب»^(٨) ويستوعب الانتباه في هذا النموذج وغيره من نماذج المجموعة المذكورة عليه مظاهر الشكوى ، والبرم بالخال ، والمهاجرة المستترة لمن يوصى إليهم «بالأعادي» مرة ، و«الكلاب» مرة أخرى ، وهي مظاهر ترتبط وثيق الارتباط بما كانت تتعرض له ثغور المسلمين في هذه الأوبة من هجمات تركستانية وجروزية ، كانت تنتهي بالسلب والانتهاج حينما ، وباقتطاع فلذات من الأرض والديار حينما ثابسا ، الأمر الذي يذكرنا بحالة الضياع والاضطراب التي عبر عنها الشعر الأندلسي على مثلرف السقوط وفي أعقابها ، وهي الحالة التي نرى آثارها في روائع أبي البقاء الرندي وغيره ممن عرفوا برثاء الأندلس^(٩) .

٣

في قصيدتي أخرى تنسم بما اتسم به النموذج السابق من دقة النسيج ، وإن فارقته في التصريح المباشر بما تقع هذا النموذج بالإلماح إليه من غراب الوطن الأم ، نراها تستهل بدلوج لعصر في العصر العباسي المتأخر ، مثل رفض الهوى بوصفه صربا من الانقياد ، والتعفف عن المطامع من حيث هي ذلة لمنس ودس للعرض :

خبرت الهوى ، ففعل الرشيد للدرج
وخفت من ونجد الفؤاد المعذب
ولم أرض عن نفسي انقيادا لمطمع
بدنس جرضي أو يرنق مشرر
فكم بمنعج الإنسان ما لا يناله
ويسأرت غصب عن لم يشرق
تجبت أسباب الدنيا نكرما
وقد يكرم الإنسان فرط التعصب
وإن بأحداث الليالي لنعالم
وأعمالها علم الخبير المحرب
ولي نفس حمر لا تطيق دناءة
بغير جلابيب القلا لم تجيب
على أتى أصبو إلى المجد والعمل
وإن كنت كهل الفضل هم التدرب^(١٠)

فتشعر بالرافعة الوثيقة التي تصل أقانيم هذه النزعة الفخرية بظيرتها في خواتيم الحقبة النبوية ، وبخاصة في شعر الشريف الرضي وأبي فراس الحمداني وأضرابهما ، وهي نزعة كان يتذرع بها ذور العصل كمنصر تمويضي في مقابل ما كان يعتدل في قرارة نفوسهم من مشاعر الإحباط ، وما كان يقع تحت أبصارهم من غلبة اللثام ، وتقلم الأقل جدارة ، وتسلب من لا يستحقون ولكنهم يقدرون على من يستحقون ولا يقدرون ، ومن ثم نرى ما يبدأ بالعصر لا يلبث أن يتحول إلى ما يمكن تسميته بهجاء الأيام ودم الديالي :

لما الله آياتاً وأجزى ليالياً
رَمِينَ بِنَا ما بين نساب وجلب

ومن عادة الأيام ، نُشِلَتْ بِمِيسِهَا
مُتَأَنِّدَةً الْعُلَيَّا في الكهل والصبي

لما الله شخض الدهر مائز شارق
نقد خض أعضاء وزفر مخبي

وجرع شذق بيلقان وخلفها
طوال الليل ثم ألقى وعقب

وعليهم في أمهم ونكسهم
كما حذبوا نفس الفقى المصطب

ويبدو أن أهل اليلقان الذين تتوجه إليهم الدعوة بالمسم والعذاب قد أصابوا الشاعر وقومه وأحرجوهم من ديارهم . نفون هذا ليس لأن الشاعر قد اعترف صراحة بأنهم « عذبوا نفس الفقى المصطب » ، بمعنى نفسه ، وليس - أيضاً - لأنه يستجير عليهم في القصيدة نفسها « بنظام الملك » ، « صدر الوري » ، « أبي طاهر عميد العراقيين لأجل المهذب » ، بل لأن النص ذاته سرعان ما ينصح عما حل بهذه الديار - شروان وأران - من خراب ، وما اعتري أهلها من فرقة وشتات :

ألا بالظوم للزمان المصطب
ولنقد الماني الظوم المصطب

وللفضل أصح مستباحا حريمه
ولللجهل ، من يضرب حوائيه يضرب

وللمعدل لا تخشى الجفون عيونه
ولللجور يقناد البرى كمنذب

غذيري من شمل شيت مشب
وبيت بأيدى الجاهلين محرب

وقوم ضياديد ، وهم مشرق
غفافة عذواتهم ، وخال مغرب

ورضعان ينم ضائعين ونسوة
توادب شكل من خلوك وثيب^(١١)

إن هذا بالصبط هو ماضياء حين ألحنا إلى أن ماع الاضطراب والتشردم والتساقط في البشر والأرض قد أفضى إلى طائفة من التجليات الشعرية التي تعد إعراراً طبعياً لمثل ذلك المناخ . وأهم تجلية في هذا الصدد رثاء النفس والأهل ، والكاء على أطلال الديار المسلوقة والمنهوبة والمعروفة والمشرذ عنها ذووها ، وفي هذا الصوء ينبغي أن نتلقى إيماءاته إلى « الشمل الشتيت » ، و « بيت بأيدى الجاهلين » ، و « العم مشرق » ، و « الخال المغرب » ، و « رضعان الينم » ، و « السوادب الشكل » ، والمحرمات التي انتهكت ، حتى أصبحت نساء المسلمين في هذه الديار ما بين « هلوك وثيب » .

وتجلية أخرى أفرزها مناخ الصراع السياسي والحربي ، فلقده أفضى ذلك إلى ازدياد قيمة القوة العسكرية في حسم تطورات هذا الصراع ، وإلى نمو تأثير القادة وأصحاب الجيوش وتصاعف هيمنتهم على مقاليد الأمور ، فهذا أضغنا إلى ذلك أن النظام السجلوقي - بطيعة - كان نظاماً عسكرياً في فلسفته وسلوكاته السياسية ، وأن عصر السلاجقة كان « عصر الإقصادات الحربية التي كان لها آثارها النافعة والصارة على حد سواء في الدولة كوحدة متماسكة^(١٢) » ، أدركنا السر في كثرة التجاء شعرهم إلى عاطبة القادة وأمراء الجند في إطار كانت نبراته تنوزع إلى صوتين أساسيين : صوت إيجاب ، شاكر نعمة صاحب الجيش ، متحدث بالائه ، على نحو ما يتوجه به مسعود بن نامذار إلى « تاج الكهانة مسافر بن خرو » ، مستهلاً توجهه إليه بحشد من مظاهر التبجيل والتحية :

سلام الله ذي العرش العظيم
على «الصنبر» الكريم ابن الكريم

عزيز النفس ، من بيت قديم
ربيع المقدر ذي الفضل العميم^(١٣)

وصوت سلبى ، يجار بالشكوى ، ويضع بالمررة ، ونسوده نقمة نقدية حاملة بالنقمة على أمراء الحسد ويظهم ويطنهم بالأمين :

قيماً صاحب الجيش ماذا البطر
وهذا السطاؤل فوق السقدر
ولست بمالك رقي العبد ، ولا أنت ضامن رزقي البشر
ولم تطلع الشمس من داركم
ولا لآخ عن وجنتيك الفمر^(١٤)

ولن شاء أن يقرن إلى ذلك ديوع الألقاب انقيادية داخل للمعجم الشعري ، فكثيراً ما تسترعى الانتباه في هذا الشعر أمثال

تلك المصطلحات : «صير الدولة» ، «قسم الملك» ، «الأسفهلار» (ويعنى بالعامة قائد الجيش) ؛ وهي ظاهرة تشير إلى تحول نسي في متن القصيدة العربية خلال تلك الحقبة .

٤

وبعد أن ثمة صلة حميمة بين النشاط الإبداعي والوظيفية الاجتماعية ؛ ولأن الوظيفة - في التحليل الأخير - عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة^(١٥) ، ليس من غرابة أن نتج النجيلة الأولى ، بمثابة السقوط والتشكي ، تجلية أخرى يعكسها شعر العتاب والاستعطاف على وجه الخصوص ، إذ نلاحظ في هذا اللون من الشعر ملمحين جوهرين ؛ أما الأول فغلبة روح الصراحة ، والاستجداء الذي يصل حدّ التهافت أمام النموذج البشري الذي تتوجه إليه المعاتبة أو يتوجه إليه الاستعطاف ، وهو ملمح لا يخلو من إيجاء يفقد لثقة في النفس والعزوف عن تأكيد الذات ، وأما الملمح الآخر فهو تحول العلاقة بين النموذج القائل والنموذج المقول فيه إلى ما يشبه العلاقة بين المحب والمحبوب . ومن ثم نرى في أسلوب العتاب توظيفاً لبعض مصطلحات الغزل ومدايمكة التعبيرية ؛ وهي طريقة في المعالجة الشعرية وجدت بواكيرها عند شعراء المشرق الأدنى ، ولكنها تشتري في الشعر السجوقي إلى درجة تجعل منها ما يشبه الظاهرة في صومها ودورانها ؛

خليلٌ مالي أرى صاحبي
كأنَّ مِنِّي بعضٌ من يَمَنِيَّةِ
وما قلتُ لستُ له عَلاماً
ولا قلتُ : ما أنا مِن بَلِيَّةِ
ولم أَظْهَرِ لِلْمَرْءِ لم يَرْضَ
ولا أَصْعَبُ الْمَرْءَ لا يَرْضِي
وما عشتُ يوماً بما لم يُرِدْ
ولا بَيتَ لَبِلا بما يَحْشَوِي
فما لي حُرمتُ رضاهُ الَّذي
طوالَ المدي كنتُ قد أَشْتَهِيهِ
وأصبحتُ مِن دارِهِ شامِئاً
كأنَّ لم - أمي ما أَتَحْوِيهِ
أهذا الَّذي كانَ ظَنِّي بِهِ
أهذا الَّذي كنتُ قد أَرْتَجِيهِ
لَمَن يَلجأُ لِمَرْءٍ بِما سَيَدِي
إذا جاءَ الحَتَفُ عَن يَلِيهِ^(١٦)

وما نريد أن يحظى بالانتباه هو اتكاء الشاعر على مدايمك لفظية مثل : «وما قلت لست له علاماً» ، ولايت بما يجتويه ،

حُرمتُ رضاهُ ، كنتُ قد أَشْتَهِيهِ ، في الوقت الذي نراه يصدر القصيدة بهذا التصدير الثري : «وفي مذهب العتاب ، تصميماً له في كتاب» . وإذا كان مثل هذا التصدير كافياً لتدليل على حجم التحول في الأسلوب من المعاتبة إلى ما يشبه الغزل ، فإنه يوميء - من وجه آخر - إلى أن هذه القصيدة كانت في الأصل «تضميناً في كتاب» . وهي إيحاء لا يخلو من مغزى ؛ إن لم نقل إنها خطيرة المغزى ، لأن معنى ذلك أن كثرة من عالج الشعر العربي في الحقبة والبيئة المشار إليها كانت ترد في صورة رسائل كالملة ، أو أجزاء من رسائل ؛ وهي ظاهرة نلاحظ أيضاً - في الإبداع المنظوم لفترات السقوط decadence ، وقدرتها - إن شئت - بتجليتها في الأونة الأخيرة من شعر الأندلس^(١٧)

٥

ولم يخل الشعر العربي في آسيا الوسطى من بعض المراتق التي اكتسبت شعر المشرق العربي في القرنين السادس والسابع . ومن آيات ذلك هذا الولع «بالخوشية» اللفظية ، والغرام بمن شعر لا يخلو من نبرة وإغراب ، ويصل به هذا وثلاث - أحياناً - إلى حذر الإغلاق أو التعمية المقصودة . وقد قلنا «مقصودة» ونحن أن هذا الضرب من «إغلاق الدلالة بالإغراب» كان يُراد به إلى استظهار مذخور الشاعر من اللغة ، واستعراض محصوله من الثروة اللفظية ، كائناتاً ما كان قدر الحاجة إلى هذا أو ذاك في صمبة الأداء الإبداعي .

ومن آياته - كذلك - تدوير الصورة الشعرية بالخروج بين البعيد والبعيد ، دون أن يفضي اقتران البعدين إلى جلاء حقيقة كانت حائبة ، أو الكشف عن فكرة مبتكرة ، أو الإقناع بحاطر يعجز التعبير المباشر عن الإقناع به ؛ وتلك طبقة الصورة الشعرية في أدق معانيها . وهل العكس من ذلك ترى الصورة الشعرية هنا تعتمد على أحد نمطين أدبيين : نمط يقوم على تشخيص المجردات ، كما نقرأ في هذين البيتين :

نَهَى السُّبْحَ عَن سَؤَالِ الطُّلَلِ
وَدَعَا الخَلِيطَ قَوَى أَوْ رَحَلِ
وَكَفَّتْ جِئَانِي بِسُؤَالِ المَلَامِ
وَأَقْطَعْتُ زِمَامِي لِبُشْرَى العَتَلِ

فعل الرغم مما قد يبدو من بواذر التمرد المعنى على الاستهلال التقليدي بذكر الطلل والخليط ، فإن تشخيص الملام والعتل ومنحها من التجل العصى ما يحظى به الكائن الحي أمر لا جديد فيه ولا محصول له سوى ما نلاحظه من العلو في تجسيد المجردات . هذا على حين ينهض النمط الآخر بتسجيل المشابهة الحسية بين الظاهرات تسجيلاً يعتمد الرصد المادي الدقيق أكثر

مما يشف عن عاطفة أو يوحى شعور . تأمل هذه المعادلة
المصونة بين خيوط الضوء وياض السيوف ، وبين الثوب
الأسود والظلام ، ثم بين أشكال العمام المتور وحادي الإيل :

أَصَاحَ نَرَى فِي قَبْضَانِ السُّدَى
فَوَاصِبَ طَرَزْنَ زَيْطَ الظَّلَامِ
وَحَادٍ بِسَمْعٍ بِبَرْكِ النَّمَامِ
وَسَاقٍ وَلَمْ يَسْرُحِ النَّمَامُ^(١٩)

وأما هذه المعادلات الحسية مما أسرف فيه شعراء المشرق
الغريب ، حتى لم يتركوا من بعدهم زيادة لمستزيد . وهي - على
أية حال - لا تمتلك من القيمة الفنية سوى ما تدل عليه طاقة
اللمح المباشر ، والرصد الدقيق .

ومن آياته أيضا - نعتي التشابه في إرغاصات السقوط - ذلك
الجنوح المسرف إلى التجميل اللفظي ، وتحكيم وسائل التحلية
البديعية ، والرَّهَقُ الشكل الذي يثقل كاهل العمل الشعري
ويطمس به طاقة البوح والإفصاء . وربما نفت نظرنا ذلك
التلاعب الصوري ، وبخاصة «بالصاد» في مثل :

أَصْبَتْ بِطُولِ أَصَابٍ ، وَصَبَتْ
عَلَى صَرُوفٍ مَعْرِى صَوْبٍ صَبَّ
صَبُوتٌ إِلَى الصَّبَا ، خَفَّتْ تَوَلَّى
فَصَارَ الْقَلْبُ صَبَاً وَفَوْقَهَا

ولكن هذا التلاعب الصوري لا يمثل سوى وجه واحد من
الفصية ؛ أما وجهها الآخر فهو ما عسى أن يقصص إليه مثل هذا
التلاعب من ثقل إيقاعي مبته الانكفاء على مكررات صوت
واحد ، هير مساحة زمنية قصيرة :

قَدْ خَمَّ قَلْبِي وَرْدَهُ الْمُرُودُ
وَانْخَسَمَ نَفْسِي رَفْدَهُ الْمَرْقُودُ
أَسْتَنْفَسَ اللَّهُ الْعَظِيمُ لِكُلِّ مَنْ
نُصُوقَ الشُّرَى مِنْ مَالِهِ مَجْدُودُ
الْوَفَرِ مَوْفُورٍ لِدُنْهٍ لِمَجْدِيدِ
وَالْجُودِ جَدَّةً ، وَالْجَمْدَا مَوْجُودُ^(٢٠)

فعل حين تردد صوت «الصاد» في النموذج السابق ست
مرات ، ثم خمسا ، هير ست تفعيلات تكوّن بيت الوافر ، ترى
صوت «الدال» و «الراء» يتبادلان التردد في البيت الأول من
المصروح المائل ؛ لَمَّا في البيت الأخير فلحظ سيطرة صوت
«الجيم» الذي يتردد خمس مرات على مدى تفعيلات الكامل ،
وهو تردد ثقيل ؛ لأن صوت «الجيم» يفقد ذلك السخاء النغمي
الذي يجعل من تردده قيمة إيقاعية ذات بال

ويبدو أن ظاهرة التردد الصوتي بما تستتبعه من الإيهام
بالتجانسات المقبولة أو للمحالة ، كانت من أبرز الملامح الإيقاعية
التي اتكأ عليها شعراء آسيا الوسطى ، وأثروا بها - فيها بعد - في
شعر العصرين المملوكي والتركي . ولنا ندري إلى أي مدى
كان يمكن أن تتطور هذه الظاهرة في شعر تلك المنطقة لولا
الاجتياح التتاري وتغير الأحوال السياسية والاجتماعية بانهيار
نظام السلاجقة . ولكن ما أفضى إلينا من نجاحها كقيل بأن
يقفنا على بعض النتائج السلبية التي أسلمت إليها عملية التشقيق
اللفظي ، وكيف انعكست هذه النتائج السلبية على الدلالة
الشعرية ، وليس على الإيقاع فحسب . تأمل كيف أفضى
الغمرام بالتشقيق والتجنيس إلى ذلك المستوى من النظم
«العروضي» الذي لا ماء فيه :

وَعَادَتْ مِنْ خُدْرِهِمْ أَنْسَرَى
أَسَارَى ، وَسَرَتْ سُرَى كَالْجَبَانِ
وَقَدْ كَانَ هَهُنَا الْأَسَى أَسْوَى
فَعَادَ هُنَالَى مِنْ الْجَبَانِ
وَجَلَّ خَلُوتُ لِإِخْلَالِ
جِلَالِ ، وَقَدَّى كَالْجَزْوَانِ
أَجَى الْفَخَّ وَالسَّعْمَ هَمَّ مَعَا
وَمَا الْأَقْرَبَانِ سَوَى الْعُقْرَبَانِ^(٢١)

ولهذا الوله بالترددات الصوتية صلة بظاهرتين أخريين ، ربما
كانتا أكبر أثرا وأشد خطورة : إحداهما ظاهرة التقفية الداخلية ،
والأخرى تولدن بنيات التراكيب ، بل توازن الصيغ المضاعفة في
تأليف هذه التراكيب . وقد مدح شاعرهم وذو شروان شاه
المسمى بهاء الدين أبا الفرج محمد بن الحسين الكاكوي ، فكان
مدحه مناسبة لكي تبدو هذه الظواهر الإيقاعية والتركيبية دفعة
واحدة :

خَدِمْتُ كَرِيماً ، عَلِيمَ الْمَثَالِ ، عَظِيمَ الْفِعَالِ ، أَهْ الظَّلَامِ
فَرِيحَ الْجَنَابِ ، نَقِيعَ السَّحَابِ ، رَفِيعَ الْعِمَادِ ، وَبَيْعَ الْحِيَامِ
سَدِيدَ الْمَقَالِ ، حَمِيدَ الْفِعَالِ ، بَعِيدَ الْمَنَالِ ، هَزِيزَ الْمَرَامِ
ذِكْرِي الْجَنَانِ ، قِيمُ الْبَنَانِ ، جَمْرِي اللِّسَانِ ، فَصِيحَ الْكَلَامِ
إِذَا زُرْتُ أَرَانُ فَهُوَ الْكَرِيمُ ، وَإِنْ زُرْتُ شَرَوَانُ فَهُوَ الْمَسَامِ

عنى اقتسم المجد نال الوري منابحه وأصاب السنام^(٢٢)

فنحن من هذه المنقطوعة أمام توازيات تركيبيّة تنهض على ترددات
الصفة المشبهة أو صيغة المبالغة مصافة إلى صيغة توازن «فعال»
مفرداً أو جمعاً ، وتكرر وحدة المصاف والمصاب إليه أربع مرات
خلال كل بيت ، وكل وحدة تستغرق تفعيلتين من تفعيلات
المقارب . وهذا نوع من التأليف الملحوظ بين الوقفة الإيقاعية ،

والوقفة التركيبية ، والوقفة المعنوية ، أو بين مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة ، بمعنى أنه حيث تنتهى التفعيلة الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تنتهى الوحدة المترددة من المضاف والمصাব إليه ، وتنتهى - أيضاً - الدلالة الوصفية التى تنتجها كل وحدة تركيبية .

٦

والرتوش المحلية فى الشعر السلجوقى لا يتفحصها التميز والوصوح ، سواء من هذه الرتوش ما كان انعكاساً سلبياً للبيئة الشعرية بوصفها بيئة أعجمية الأصول ، أو ما كان منها تحليلاً عميقاً أو بجانب لطبيعة هذه البيئة . فمن الانعكاسات السلبية ما يلحظ من عبثة التقليد ، واهتراء السجع الشعرى ، وازدياد جرعة الدلالة المباشرة مقدرة بالدلالة التصويرية ، الأمر الذى يتحول بالقصيدة - أحياناً - إلى وثيقة نظمية يشوبها الجفاف ، ويتضاءل فيها النفس الشعرى .

وإذا كان مرجع التقليد والمباشرة إلى عجمة الأصول ونقص البيئة عن نبع العربية الأول ، فإن ثمة من الرتوش المحلية ما يعد صدى طبعياً لمثيرات موضوعية خاصة ، مثل تلك القصيدة التى تنصدها هذه العبارة « إلى الأسفهلار نصير الدولة ، نسيم الملك ، أب العلاء الجفرى » .

باصحابى قف بأيمن عسكر
وسلا أجمل فوزي ومضمر
برهان أران ، ومقجز وجنزة ،
شخص الكمال ، أب العلاء الجفرى
من صم أهل المشرقين مكارما
طلعت على الدنيا طلوع المشرقى
شهدت بخشيته ملاطين الوزى
سجدت لعزته نواصى النير^(٣٣)

فهي لا يتجاوز أبيتاً أربعة نلمح طائفة من الإيماءات الموضوعية الخاصة ، نعى تلك التى تشير إلى مواطن معينة فى آسيا الوسطى ، مثل « أران » ، « جرة » ، وكلاهما من أهم المقامات التى تتحرك عليها جغرافيا مجموعة الشعر السلجوقى ، هذا بالإضافة إلى استخدام صيغة الاستيفاف التقليدية « فإرا » ، مقرونة بموقوف عليه شديد الخصوصية . « أيمن عسكر » فإذا تذكرنا - مع ذلك - تقديم القصيدة إلى « الأسفهلار » (قائد الجسد) ، أمكن أن نلتصق فى هذا وذاك ما يربح وضعى « موزر » و « مصدّر » المأخوذين من صيغتي « وزير » و « صدر » ، وكلاهما من الألقاب التى شاع استعمالها فى الحقبة السلجوقية تعبيراً عن أولى الأمر وأصحاب الإقطاع الحربي

ويبدو أن أسلوب الإدارة ونظام الحكم فى هذه المناطق من آسيا الوسطى كانا فى الحقبة المذكورة أقرب ما يكونان إلى الطابع القبلى ؛ ذلك الذى يتقل فيه التصوّذ عن طريق التعاقب والوراثة ، والذى يستمد فيه العرد قيمته من قيمة العشيرة التى ينتمى إليها ؛ لأننا نرى الساذج الذى بين أيدينا تلجأ بين انقصيدة والأخرى إلى مدح « الكأكوية » بوصفهم جماعة ، ودون تحديد أو تخصيص أو تسمية . وقد كان من هذه القبيلة « الأمراء » و « المستوزرون » و « الصدور » ، فلا عجب أن نرى بعض معتنحات القصائد تخاطب هؤلاء بصيغة النسب القبلية دون تعريف . « بنى الكأكوية الأكرمين سلافة عيث » ، أو تتحدث عن « اليالفة » (أهل اليلقان) وعادتهم فى طعام والشراب والمجاملة ، دون تعيين بطل أو فصيلة منهم بالذات

حسلاوات السبيلسفة الزبيسب
فليس سغافلى فيه لسبب
بغشت بتحفة منه أنيساطا
لأن التمر فى بلدى غريب

واليالفة هم قبائل اليلقان ، ويشير النموذج إلى أن من أبور عبادتهم استعلاء الزبيب ، ومن ثم لا يلوم فيه الأخ أخه ، بل إنهم يتبادلون الهدايا والمجاملة به ، لقلة التحول لديهم ، وعراية التمسك بالنسبة لهم . وفى هذا وغيره ما يفسر ما صدرنا به هذه الفقرة من أهمية الدلالة الخاصة والصفة المحلية التى يتميز بها هذا الرافد من روافد الشعر العربى .

وإذا كان لنا أن نعد حجم القصيدة - طولاً وقصراً - من السمات التى تجلو أبعاد النفس الشعرى وحظه من البسط والامتداد ، فإن من تكملة الصورة أن نشير إلى أن بعض القصائد فى هذه المجموعة المحطوطة قد لُزى على المائة بيت . وربما كان لهذا الطول صلة بكثرة الترادف وتكرار المعانى الذى أغرم به شعراء المشرق البعيد ، وربما أضيف إليه - أيضاً - ذلك المنهج التجميعى فى بناء القصيدة الذى يسمح للشاعر بالانتقال السهل من خاطر إلى آخر ، ومن فكرة إلى فكرة ، لادى ملاسة ، ودون وشيجة عضوية وثيقة .

وعلى الرغم مما قيل وما يمكن أن يقال ، فإن هذا الشعر الذى كان إبداعه فى بلد غريب ، وعلى السنة تكاد تكون غريبة عن العربية وأصولها ، هو - على أية حال - جزء عزيز من التراث العربى ينبغي مراجعته بالكشف والتوثيق والتحليل ، إن لم يكن لقيمتة الجمالية ، فلفيخته التاريخية ، وحتى على افتراض تحكيم المعيار العنى المحض ، فإن هذه القيمة الجمالية لم تكن على إطلاقتها غائبة . وإذا لم يكن مأسفله - حتى الآن - كافياً للإقناع بهذه الحقيقة ، فقد يجزىء أن نحتم المطالب بهذه المقطوعة التى

تجمل من مكابدات الغربة والحزن ، والتي تجلو من صور الظلل
والطيف ، ما يمكن أن يُقرن إلى النماذج الناضجة في ذخيرة
أشعار العرب :

سلام على الظلل الذائر
وعهدى بأصحابه الضابر
مفاني ألمه وجد المقيم
وتهدى الحنين إلى العابر
أناعيت على أهلها الحاضرات
فلم تبق فيهن من صابر
شربت وصالحهم بالفراق
فنبني على صفة الحاسر
وبائن قلوبى هذه الرحب
لئلا لعمهد من ناقص عابر
لقد سار في أثر الظاهنين
فلا رده الله من سائر
بقيت من القلب في صافح
ومن أدفع العين في ماطر

منى ما بكيت لصرف النوى
غدا غايل في الهوى صافى
وما آتس لا آتسها ليلة
تملكت بالقصر الزاهر
فيليلة لم يكن طوكها
بأبعد من غسوة الطائر
لقد زارني طيف من أشتهيه
ألا حبذا زرة الرائر
بنفسي وأقلى خيال أن
وأعرض في لحظة النافس^(٢٤)

إن ماثورا إبداعيا على هذا النحو من الرقة والتدفق
والسخاء ، تعبيرا وتشكيلا وإيقاعا ، جدير بمعاودة النظر . وإذا
كان حديثنا في هذه الدراسة الموجزة مقصورا على مجرد القديم
والتعريف بأبرز السمات الفكرية والجمالية ، أفلا يقتضى الأمر
مزيدا من الطرح والتحليل ؟ !

الهوامش

(١) هذان الجمهوريتان تفعان - الآن - ضمن جمهوريات الاتحاد
السوفيتي .

(٢) لمزيد من التعميل في الجانب التاريخي لهذه الحقبة يراجع
Claude Cahen, The Historiography of Seljuqid Period, Histori-
rians of the Middle East, London, 1962, p. 77.

(٣) Catalogue de manuscrits de la Bibliothèque Nationale, par le
Baron de Slane. Paris, 1883. p. 507.

وانظر كذلك مقدمة باللغة الروسية للمنشور في بيبس
B. Beuzuc نشرت كتصدير علمي لصورة من المخطوطة للشار إليها - موسكو
سنة ١٩٧٠ م .

The History of the Seljuqid Period, p 77

(٤)

(١٢) انظر من الناحية التاريخية في عصر السلاجقة . الدكتور محمد حلمي محمد أحمد - الخلافة والدولة في العصر العباسي - مكتبة خضرة مصر القاهرة سنة ١٩٥٩ - ص ١٨٦

(١٣) p. 16b. (١٤) pp. 14b, 15a.

(١٥) انظر في تفسر العلاقة بين الشكل والوظيفة
د . محمد توح أحمد : الشكلية - مجلة فصول - المجلد الأول -
العدد الثاني - ص ١٦٢ وما بعدها .

(١٦) p. 159b.

(١٧) راجع في هذه المقارنة
الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسي - دار المعارف - مصر سنة
١٩٦٧ م - ص ١٣

(١٨) p. 77b.

(١٩) p. 156a

(٢٠) p. 22b.

(٢١) p. 52a.

(٢٢) p. 15. a.

(٢٣) p. 10b.

(٢٤) pp 32 a, 32 b, 33 a.

(٥) السحرة، الصورة للمحفوظة الوحيدة بعنوان

مجموعة قصص ورسائل وأشعار ، تأليف مسعود بن نامدار ، قدم لها
دولف بيليس ، - سلسلة آثار الآداب الشرقية - موسكو سنة
١٩٧٠ م . والفصيدة المذكورة في الصفحات أرقام -

p. 24a, 24b, 25a, 25b, 26a, 26b, 27a.

(٦) انظر . ديوان أبي الطيب المتنبي ، بشرح العكبري - بيروت سنة
١٩٧٨ م - ج ٤ - ص ٢٤٧

(٧) المصدر السابق ، فصيحة المتنبي في ذكر العروة والحصى - ج ٤ - ص
١٤٩

(٨) يمكن أن تطالع تميرا أندلسيا من هذه الظاهرة في واحدة من رواجم
الشعر الأندلسي ، مجموعة المؤلف ، نشرها مجلة الرسالة القنينة في
عددتها الصادر بتاريخ ١٩٣٦/١/٦ - ص ٢٢ .

(٩) السحرة المصورة : p. 17b.

(١٠) p. 18a, 19a ، وأرض الينفان المشار إليها في النص إقليم في آسيا
الوسطى ، وهو - بالطبع - غير البلقان الأدنى .

(١١) p. 20a.



الوفاق الأدبي

○ تجربة نقدية :

- حول بوطيقا العمل المتنوع
- قراءة في « اختلافات العشق والصالح »
- لإدوار الخراط

○ متابعات

- باب المتنوع . . . القناع ، الحلم ، الواقع

○ وثائق :

- نصوص من النقد العربي الحديث
- نصوص من النقد الغربي الحديث

○ دوريات .

- دوريات تحليلية

○ عرض كتب :

- الاطراذ النبوي في الشعر
- دراسة لخمس قصائد جاهلية

○ رسائل جامعية :

- البنية الإيقاعية في شعر السياب

حول

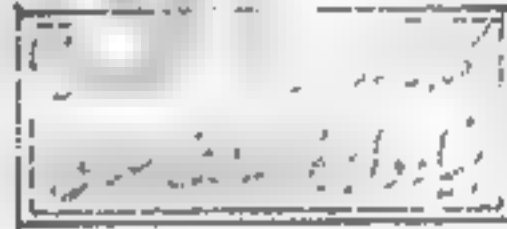
بوتيقا العمل المفتوح

قراءة في "اختناقات العشق والصباح"

إدوار الخراط

سينا قاسم

مرحى من أهدا إيراكي للحظائق التي كنت أريد أن
أضرمها على جدران المهد ، هاتور على أنى
استخدمت المكرومكوب لاكتشاف مفاصلها في حين
كنت - على عكس ذلك تماما - استخدمت المكرومكوب
لكى ألتصق أجراما بدت غاية في الدقة لمجرد إيمانها
بها ، في حين كان كل منها هادئا غاليا بذلك .
مارسيل بروت .



صدر كتاب إدوار الخراط «اختناقات العشق والصباح»^(١) سنة ١٩٨٣ ولا يتعدى عدد صفحات هذا الكتاب أربعاً وثمانين صفحة ، ويتنوع على خمسة نصوص تحمل العناوين التالية :

- نقطة دم (القاهرة - ١٤ فبراير سنة ١٩٧٩)
- قبل السقوط (القاهرة - ٢٧ فبراير سنة ١٩٧٩)
- أقدام المصافير على الرمل (أكسفورد - ١٦ يونيو سنة ١٩٧٩)
- على الحافة (أكسفورد/داسن - ١٩ يونيو سنة ١٩٧٩)
- محطة السكة الحديد (الإسكندرية - ٢ نوفمبر سنة ١٩٧٩)

إدوار الخراط غنى عن التعريف ؛ فله وجود ملح في الساحة الأدبية العربية مدعاً وناقداً ؛ ورغم أنه لم يشغل التقاد بالقدر الذى يناسب أهميته وربما يكون السبب في ذلك صعوبة أعماله الإبداعية ؛ فالنقاد الذين يقبلون عليها يواجهون صعوبة غاية في التعقيد والتركيب ، لا تستسلم لجهودهم في سر وانسياب . وتعد مجموعاته الثلاث التي ظهرت تباع ، الأولى سنة ١٩٥٨ «حيطان عالية» ، والثانية سنة ١٩٧٢ «ساعات الكبرياء» ، والثالثة سنة ١٩٨٣ «اختناقات العشق والصباح» ، من الكتابات الخصة في مجال الفصحة القصيرة ؛ فمن نجد أنفسنا يراء كاتب له كتابة مبتكرة ومكثفة إلى درجة «الاختناق» ، نمتد رحلة الإبداع فيها على مدى ربع قرن . وقد بعد بعض الناس (ومن بينهم الكاتب نفسه) هذا الإنتاج قليلا كما ، ولكنه غنى كبيراً إلى الدرجة التي تجعله زائداً يكفى لساعات وساعات من القراءة التي هي أقرب إلى اللقاء والحوار والمعاد والشجار والمعاناة .

ويشير كتاب إدوار الخراط الذي بين أيدينا مجموعة من الأسئلة لا تنتهي بانتهاء القراءة ، بل ربما تتصاعف وتتصاعد وتحتد . فالنص يحتاج إلى قراءة ، وقراءات ، على علم مفاتيحه ، وتفرج مفاليقه ؛ لأن الكتابة لم تتم في يوم (كما يتبادر إلى ذهن القارئ المتعجل إذا صدق ما يقرؤه على الصفحة الأولى التي تحمل عناوين القصص وتواريخ تأليفها) ولكنها تمت عبر سنوات من المعاشة كما يجربنا الكاتب نفسه :

« الزمن الفعل لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل متصلة في الغالب اتصالاً لا ينقطع وبسعة وتحت ضغط ... أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أي عملية التخلق والاحتشاد والاستعداد والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالاً . بعض قصص القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق ، ولم أنقطع عن كتابتها دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، ثم كتبتها في ساعات في غضون ليلة واحدة » (١) .

فإذا كانت الكتابة تستغرق سنوات وسنوات ، دون أن ينقطع الكاتب كلمة واحدة على الورق ، ثم تنطلق دفعة واحدة إلى الوجود ، فإن عملية القراءة تسير في الاتجاه العكسي ؛ أي أن النص يقرأ في وقت وجيز ثم تعاد قراءته أو نظيره لا أقول في سنوات بل في ساعات وساعات .

ولنبداً في تفصيل بعض الأسئلة التي يطرحها علينا هذا الكتاب ، ويلفت النظر - إذا ما بدأنا بالبدايات - العنوان وقائمة العناوين الفرعية . إن العنوان الرئيسي للكتاب لا يظهر بين العناوين الفرعية ، وهو ما اعتاد عليه القارئ في مجموعات القصص التقليدية ؛ حيث تحمل المجموعة عنوان قصة من القصص التي تضمها المجموعة ، فتكون بمثابة المؤشر الذي يوجه انتباه القارئ إلى القصة التي قد تكون المفتاح الذي يمكن أن يفتح معاليق النص كله ، والتي يمكن أن تعد المثال لو النسق الذي تتبعه القصص الأخرى . ويلعب العنوان في النصوص التقليدية دور الكناية بالنسبة للكتاب ؛ أي أنه يكون جزءاً من الكل ؛ أما هنا فيبدو هذا العنوان لغزاً . وثمة لغز آخر (وقد لا يكون لغزاً على الإطلاق) يتمثل في خيب رقم الصفحات أمام العناوين الفرعية ؛ برغم التحديد الصارم لمكان التأليف وزمانه . فهل غياب المهرس هنا سهو وإهمال من النوع الذي اعتدنا عليه في كثير من كتبنا العربية التي نعتز إلى هذا المهرس المعين على التعامل مع الكتاب ؟ وفي غياب هذه الخريطة يتوه القارئ ويتعبط في متاهات الكتاب ، يباحث من بدايات الفصول والموضوعات . غير أن الناقد المجتهد قد يفسر هذا

الغياب على أنه جزء من تشكيل النص (بخاصة أن المهرس لم يغفل من المجموعات القصصية الأخرى) ، وأن هذه النصوص في النهاية ليست قصصاً مستقلة ولكنها نص واحد يجب أن ينظر إليه على أنه وحدة متكاملة ، لا على أنه مجموعة من النصوص المستقلة القائمة بذاتها كل على حدة . والذي دفعنا إلى هذا الاستنتاج ليس غياب المهرس فقط (فهذا في الحقيقة يكون تجاوزاً لواقعنا الذي نعرفه !) ، ولكن الحيرة التي تنتاب القارئ عند قراءة هذه النصوص مجزأة ؛ إذ إن القراءة الجزئية لا تسعف ؛ لأن دلالة النصوص المفردة تبدو غير مكتملة .

فبالرغم من الدلالة الجزئية التي يمكن استنتاجها من القصص المفردة ، تتطلب هذه القصص المزيد من التوضيح . والغريب أن التوضيح لا يأتي من خارج النص نفسه ؛ بمعنى أن ربط الأجزاء بالإطار المرجعي لا يشكل صعوبة ؛ فالعلاقة المرجعية بين النص وخارج النص لا تسبب إشكالات ، ولكن الإشكال يأتي من نظم النص نفسه . فنحن أمام نوع من القراءة لا يتبع الخط الأفقي في الواقع ؛ أي القراءة التي تتابع مسار الكلمات على الخط الواحد ، وتتابع الأسطر على الصفحة الواحدة ، وتتابع الصفحة تلو الأخرى ، ولكنها قراءة تعتمد على تسبق آخر يتبع النظام الاستبدالي أو الرأسي ، أو النظام التوليدي . ولذلك فلا يمكن الكشف عن الدلالة من القراءة الخطية ، حيث لا تكشف الدلالة خطوة خطوة في مسار تراكمي زمني متعاقب ، ولكنها تكون نتيجة لاستيعاب المادة الدفوية كلها ، ثم إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حددتها في مسار النص . ومن هنا جاء وصف التنفيذ لأعمال إدوار الخراط بأنها « غامضة » و « مكثفة » ، ووصفوها « بالرمزية » و « السريالية » . وإذا دلت هذه الأوصاف والتصنيفات على شيء فإنها تدل على أن الدلالة في هذه الأعمال لا تنكشف على سطح النص ومن خلال العلاقات القريبة للجزئيات بعضها ببعض ، ولكنها تكمن في بواطن النص وطوائفه الدفينة ، كما تدل على أن العلاقات السياقية التابعة التقليدية محطمة لصالح علاقات من نوع آخر لا تنفصع عن نفسها ، أو ربما لم يكن لها وجود أصلاً .

ولنتعرب من النص الأول ، وعنوانه « نقطة دم » لنختبر إشكاليته . فعندما نقرأ هذا النص نشعر بالغربة ؛ وكأن هذا الشعور من الإحساس بالتفكك الذي يحكم نظم النص فيصعب علينا ربط الجزئيات أو اكتشاف الحافز في تتبعها وربط بعضها ببعض الآخر . وينساب مسار النص دون مبرر واضح . وينطوي النص على مجموعة من « الثيمات » أو المحاور التي يبدو أنها تقتصر إلى علاقة تربط بعضها ببعضها ، أو إلى حافز قصصي . فالتسلسل القصصي التقليدي غائب ، والروابط القصصية غير فاعلة . وهناك نوعان من الروابط القصصية :

آخر... هو أن يشاركى القارئ مشاركة
حبة... (٣)

ويتضح من النص السابق أن إدوار الخراط يحاول دحض القلب التقليدى للقصة القصيرة ، وأن يحول هذه القصة من خلال العناصر نفسها إلى شيء آخر . وإذا ركزنا على ما يسميه بلحظة «التنوير» وأبناء مؤشرا للتطور القصصى الذى نلمسه فى كل نص تقليدى ، والذى تؤدي إليه جميع تفاصيل القصة وتخدمه . أما فى قصة «نقطة دم» فنجد أن الجزئيات تمثل وحدات قائمة بذاتها إلى حد كبير ، منفصلة ، لا تؤدي وظيفة واضحة فى البناء الكلى للقصة وثان النهاية منفصلة ، من حيث المحور ، من باقى القصة .

وينطبق ما قلناه من قصة «نقطة دم» على باقى القصص . ويتبع الغموض من اعتبارية التسلسل القصصى والتسلسل الذى يتبادر إلى ذهن القارئ هو : ما علاقة هذا بالذى سبق ؟ والسؤال الذى يولده النص عامة : ثم ماذا ؟ والسؤال هنا هو : لماذا هذا بعد هذا ؟ ولا نجد إجابة شافية إذا حاولنا أن نطبق منطق بنية النص التى تدير طبعا مسار عظمى . أما هذه النصوص فلها محور آخر سنحاول توضيحه من طرح مناقشة مجموعة من القضايا العامة المتعلقة بنظم النص الشعرى ، ثم نقوم بتحليل الطريقة التى تولد بها الدلالة فى هذه النصوص .

القضية الأولى هى قضية التناص Intertextuality ، أى أن النص لا يمكن أن يقرأ (لا يمكن أن يفهم) إلا من خلال إدخاله فى شبكة أهم من النصوص . فلا يمكن قراءة نص من هذه النصوص الخمسة مستقلا عن غيره من النصوص الأخرى المحتوية فى المجموعة ، أو التى تجاوز حدود هذا الكتاب . فالنراث الأدبى كل عضو لا يتجزأ ، وليس استقلال الوحدات الصغرى سوى خدعة ، حيث إنها تستدعى غيرها من الوحدات . ربما لا تستدعى الوحدات التى تتبعها تباعها مباشرة ، وهذا هو الاستدعاء السهل المباشر ، بل هناك شبكة معقدة من العلاقات تكوّن جوهر النص الشعرى . والعلاقات السياقية المباشرة محدودة بحكم بنيتها ، أما العلاقات الاستبدالية فلا متناهية . ولذلك فالجزء يتجاوز حدوده الضيقة ، ويرتبط بأجزاء أخرى خارج نطاقه المباشر . ويجب أن تكون القراءة فى الاختناقات حركة ذهب وإياب فى النص ، حيث إن كل جزء مكمل للأجزاء الأخرى ، لا يفهم بدونها ولا تفهم بدونها ، غير أن هذه الحركة بين الجزء والكل خير محدودة بهذا النص على التعمين ، بل تتجاوز وتفتح على النص الشعرى كله ، ومن النص الشعرى على النص الثنائى .

النوع الأول يتمثل فى التسلسل العللى أو السببى ، أما الثانى - وهو أبسط - فيتمثل فى التسلسل التعاقبى أو الاستطرادى . والقصة تبدأ بصفتين تحتويان على مادة قصصية هى أقرب إلى سرد الحلم ، ولكن السياق لا يحدد هذه النوعية ، فيشار أول سؤال : حلم أم حقيقة ؟ ويزيد من الحيرة الدقة المتناهية فى وصف التفاصيل ، مع عدم تحديد طبيعة الحيرة نفسها أو تعيين الراوى . ثم يطلق النص ، وتدخل ساحة المادة القصصية شخصية نسائية غير محددة المعالم أو الهوية : هى ، من هى ؟ فاستخدام ضمير الغائب هنا دون عائد يطرح سؤالاً آخر . ولن يجاب عن هذا السؤال حتى النهاية ، بل سيتكرر استخدام الضمير دون توضيح صاحبه ، فهل تظل هى هى أم أنها ليست هى ؟ ويتم اللقاء بين الراوى وهى ، فى جزيرة الشاي ثم يتر فجأة إذ ينتقل النص إلى داخل قصص من أفضاض حديقة الحيوان ، حيث يلقي حيوان صغير ذو فراء أبيض (هل هو مسجاب أو قطرة ؟ - لا يعلم) حظه نتيجة لبسطن اللبوة المستلقية فى القفص به ، وحيث يسفك دمه الذى لا يمتدنى نقطة واحدة يعرف الراوى أنها كل حياته . وتنتهى القصة بمشهد كابوسى خريب إلى أبعد حد ، يخرق كل قوانين القصص الواقعى ، ويقتل الراوى « فتلة » (من هى ؟) فيعجز اللهم من شفتها .

إذا كنا أطلنا فى تقديم هذه القصة فليس هذا من قبيل « التلخيص » ، فليس هذا غرضنا ، كما أننا نعلم منذ البداية أن هذه النصوص تتحدى الاختزال ، بمعنى أننا تركنا فى تقديمها هذا مجموعة كبيرة من التفاصيل ، هى فى الواقع أجزاء مهمة من القصة . وليس من الممكن - بأى شكل من الأشكال - إغفال أى جزئية من هذا النص ، فليست هناك « حلونية » أو « حكاية » لها بداية ووسط ونهاية . وإذا كنا قد قلنا هذه القصة فمن باب إبراز مواضع الغموض فيها . ويأتى هذا الغموض من استقلال الأجزاء المختلفة بعضها عن بعض ، وعدم توضيح مستويات الحلم والحقيقة ، وعدم ذكر الأسماء التى تمود إليها الضمائر . ويقول إدوار الخراط صراحة :

«لست أهدف بداية إلى وضع قصة محكمة الصنع ، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة ولحظة تنوير كما يقال ، أو قصة مسلية أو مثيرة للتفكير أو تدهو إلى موقف اجتماعى معين أو تصور ، لفظ واقعا معينا ... لست أهدف إلى ذلك لفظ ، بل أطمح ... إلى أن يكون فى قصتى شيء من ذلك كله ، وشيء آخر يغير ذلك ويحوّله إلى مستوى آخر ... إلى هدف

وقد يقول فائل إن هذا الوصف ينطبق على جميع النصوص الشعرية . فالنص الشعري عموماً غير محدود ، وهو يرتبط بغيره من النصوص الشعرية من خلال التقاليد والمواضع ، ثم إنه مرتبط بالثقافة . ولكننا نقول هنا إن هذا النص يؤكد التناص في بنيتها نفسها . أي أن اللغة هي التي تولد وتلعب دوراً أساسياً في تشكيله . إن هذا النص يحطم إيهام المحاكاة ليحل محلها دينامية اللغة بوصفها نشاطاً إبداعياً متجدداً . ولا يجوز النظر إلى النص على أنه شيء محدد^(١) ، بل يجب النظر إليه على أنه نشاط وإنتاج . فالنص ليس شيئاً جامداً يحتوي على دلالة واحدة يمكن التوصل إليها وكشفها من خلال عملية التحويل والتفسير ، أو على عدد من الدلالات يستطيع القارئ أن يختار من بينها ما يناسبه ، بل النص متعدد دائماً . هل يطبق هذا القول على جميع النصوص الشعرية أو على بعضها فقط ؟ نقول إن هناك فرقاً بين جماليات الفن الحديث التي تؤكد انفتاح^(٢) العمل الشعري/الفني ، والجماليات الكلاسيكية التي تعتمد على معايير وتقاليد صارمة ، وتؤكد وجود أنساق مثالية لا بد أن تتبع . . . ونحن لا ننكر أن العمل الفني يتسع لكونه من الدلالات - سواء كان العمل الفني كلاسيكياً أو حديثاً . إنه كيان حي يستجيب للقارئ فيدخله القارئ بكل مقوماته الثقافية والحسية والنفسية ، وبكل مبرراته الشخصية . ولا يمكن أن ننفي العامل الذي يتم بين القارئ والعمل الفني ، فهذا العامل نفسه من المعايير التي تميز العمل الفني . ولا ننكر أيضاً أن هناك تواءماً أصيلة في العمل الفني تنطلق منها كل التفسيرات والتوليدات الممكنة ، فالعمل الفني متعدد ومتجدد في الزمان والمكان . ولكن هل هذه الخاصية تجعل من جميع الأعمال الفنية أعمالاً مفتوحة ؟ لا نظن أن الأمر كذلك ؛ إذ يختلف مفهوم العمل المفتوح بشكل أكثر خصوصية عن مجرد مفاهيم تعدد الدلالة أو القابلية لتحمل عدد متناه ، أو حتى غير متناه من الدلالات . فإذا كان الفن - في العصور التي يمكن أن نطلق عليها اسم الكلاسيكية - يسعى إلى اتساع الدلالة ليجاوز العرفي إلى الإنساني ، وللحدود إلى اللامحدود ، وإذا كان الفن ينحو نحو التعبير عن السياق الكلي الاجتماعي والسياسي والثقافي والنفسي^(٣) ، بحيث يصبح علاقة لا تشير إلى شيء محدد في الواقع المعيش بل لتجاوزها لتشمل جميع ظواهر الواقع المعيش ، وإذا تنوع دلالاتها - نقول إذا كان الفن الكلاسيكي يفعل هذا كله ، فإننا نجد في الفن الحديث تحولاً في موقف الفنان يراء عمله ويزاؤه التجربة الجمالية ، حيث تتركز جماليات الفن الحديث على إشراك المتلقي في «صنع» العمل الفني نفسه ، أي أن يصبح المتلقي مبدعاً لا مجرد مستهلك للسلسلة الفنية . وربما كان هذا هو الذي يعنيه إدوار خراط بنوع العلاقة الحميمة التي يتشدها في الكتابة ؛ فالعمل الفني المفتوح يشجع أفعال الاختيار الواهي لدى المتلقي . وبناءً على

ذلك يضع العمل المتلقى في نقطة محورية من شبكة العلاقات النهائية التي تكون العمل ، دون أن تلزمه بضرورة تنسيق العمل طبقاً لمجموعة من القواعد المحددة مسبقاً ، فيأتي العمل في شكل جزئيات يستطيع المتلقي أن يشكلها أو ينسجها أو يربط بينها ، وأن يجد هو نفسه حلوله وإجاباته ، فلا يقدم له الفنان حلولاً جاهزة ، أو وجهة مهيمنة ، أو سيلاً مهيماً . ويقوم المنهج في التعامل مع العمل المفتوح لا على الكشف عن الدلالة الكامنة في العمل ، ولكن على توليد الدلالة من خلال اختيار منح خاص ، واختيار النقاط المرجعية التي يمكن أن تعين على توليد هذه الدلالة ، واستخدام أكبر قدر من الأبعاد في الوقت نفسه . ومن ثم يقوم هذا المنهج على حفر ملكات المتلقي الإدراكية ومساعدتها ومسطها إلى أبعد الحدود الممكنة . وهكذا يكون العمل حقلاً من الاحتمالات ، ودعوة لممارسة الاختيار .

لما القضية الثانية التي نريد أن نطرحها - بعد قضية التناص وقضية العمل المفتوح - هي قضية الأنواع الأدبية . فقد استغلنا مصطلح «قصة» في أثناء حديثنا عن النصوص المحتواة في كتب الاختلافات ، غير أننا فعلنا هذا تجاوزاً ، حيث إن هذه النصوص في الواقع تتحدى التصنيف ، وترفض الحد الفاصل بين الأنواع الأدبية . إن هذا النص الكلي يجاوز حدود ما يمكن وصفه بالأدب «المفترض» ، ولا يمكن أن يدرك على أنه جزء من نظام هرمي ، أو جزء من تصنيف نوعي . فالذي يشكل النص - هل العكس من ذلك (أو لهذا السبب بالذات) - هو قوته التخريبية^(٤) بالنسبة للتصنيفات القديمة ، حيث يحاول أن يضع نفسه خارج حدود الممارسة العملية . وكما يرفض هيمنة المبدع نفسه فإنه يرفض هيمنة المقاييس والمصادر الأدبية ، ويتحرر منها بكسر قيودها ، فيكون دائماً مفارقاً ومناقضاً . ويرفض النص ما يمكن أن يسمى بالنقاء النوعي ويعمل ضده . وإذا كان هذا النقاء لا يتحقق كاملاً في أي عمل فني فإنه مازال يهيمن في شكل مثال أو نسق سلطوي ، يجد من حرية المبدع . ولذا يثور المبدع عليه . ويثور نص الاختلافات على التصنيفات وينحدها ؛ فليست هذه النصوص قصصاً بالمعنى التقليدي - كما أوضحنا في بداية المقال . وليست قصائد بالمعنى التقليدي أيضاً ؛ إذ يتغلب عليها الوزن ، وهو الشرط الأساسي لتحقيق الشعر (ولكن هل الشعر مساو للوزن ؟) ، ولكنها تحتوي على بعض خصائص الشعر وسماته النوعية . من ذلك توليد الدلالة من خلال القوة المجازية للغة ، والارتباط المتوازي لجميع أجزاء النص ، ووجود العلاقات الاستبدالية والاستدھائية ، وانفتاح الدلالة وتعددتها ، والقوة الإيجابية للوحدات الدالة . ولكن هذه النصوص تنطوي على محور من محاور النص ، بالرغم من استار هذا المحور وخفائه . إن هذا المحور لا يتكشف إلا من

علاقة هذه الفروض بالطريقة التي يتكلم بها النص . هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فإن النتائج التي يمكن أن نصل إليها من هذه المناقشة قد تؤكد أسلوب القراءة الذي انتهجناه في تحليلنا للنص ؛ فكل نص ينطوي على خريطة للمخططات الإجرائية التي يجب أن يقرأ من خلالها ؛ أي أن « يعرف » من خلالها .

إن المعرفة علاقة تنشأ بين ذات عارفة وعالم قابل لأن يُعرف ؛ فالعالم - الحياة قابل لأن يعرف حتى لو كان خارج حدود الإدراك المباشر للذات المدركة . ويمكن القول إن المبدأ المشكل لعملية اختيار العالم - الحياة (كما يسميه إدوار خراط ، وهي تسميه تطابق مصطلح « هوسرل » الفيلسوف الظواهرى) في هذا النص هو افتتاح العالم - الحياة وعدم تحديده . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى تأتي حركة الذات المدركة (فالذات ليست حقيقة ثابتة) فتعيد هذه الذات تشكيل خبرتها بهذا العالم - الحياة من خلال الخبرات المتجددة ؛ فكل خبرة جديدة كفيلة بأن تعيد تنظيم العلاقات السابقة القائمة بين الأشياء ، فتغير من دلالة هذه العلاقات . ويترتب على ذلك إلغاء مفهوم العلاقات التي تحكمها قوانين صارمة غير قابلة للهدم أو التحويل ؛ فالظواهر لم تعد مرتبطة الواحدة بالأخرى ارتباطاً نهائياً من خلال علاقات جبرية . إن الإدراك عندئذ يكون مفتوحاً ؛ أي أننا لا ندرك فقط الأشياء التي ندركها إدراكاً مباشراً ، ولكن يدخل الشيء إلى مجال الإدراك المباشر عملاً بكل آفاقه ، أي بكل الجوانب التي لا تقع في مجال الوعي ، فتجاوز الوعي محدودية هذا المجال إلى تصور آفاق الشيء . وهنا يتم الربط بين المحدود واللا محدود في قلب عملية الإدراك . ويمكن هذا الانفتاح في أساس خبرتنا الإدراكية ، ويعني أن كل ظاهرة تمثل نوعاً من القوة هي قدرها على استدعاء سلسلة من التجليات الحقيقية أو المحتملة . وتكون القراءة بهذا المعنى نفسه انفتاحاً من المحدود إلى اللا محدود . فالمعنى الواحد لا يقف عند محدوديته ، ولكنه يجاوزها ليستدعي حقلاً لا متناهياً من الاحتمالات . وننتهي من هذا إلى القول إن طبيعة المعرفة ليست عقلية في هذا النص ، أي مبنية على التحليل والاستنتاج ، ولكنها نوع من الكشف التلقائي الذي يأتي من تراكم المعطيات . فالمعرفة هي نقطة الالتقاء بين الذات العارفة (بكل آفاقها) والعالم - الحياة (بكل آفاقه) .

وقد آن الأوان لأن نقترح هنا قراءة للاختناقات . وعندما نقول قراءة فإنناؤكد صيغة الأفراد والتكبير . ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن نحترل النص نهائياً داخل احتمال واحد ، ولكنا نختار مدخلنا وأبعادنا للمعرفة لكي نستشف الطريقة التي تتولد بها دلالة ما من هذا النص . ونقول إن هذه القراءة هي واحدة من بين قراءات أخرى يمكن أن نمارس ، فلا يمكن (بحكم الخط اللغوي وإمكانات التحليل) إلا أن نتعامل مع أجزاء محدودة من

خلال تنقيب متأن في مسار مجموع النصوص . وهذا المحور هو التطور الكيفي ، من نص إلى نص ، لبعض العناصر المشتركة التي تتكرر في النصوص كلها . ويحاول النص صهر قطبين متضادين : قطب لغة الشعر ، وقطب لغة القصة ؛ ف لغة الشعر ترتكز على الآن ، على اللحظة في أكثف أشكالها ؛ أما لغة القصة فتتركز على النمو والتطور ، أي على تقديم المدى الزمني . ويولد الجمع بين هذين القطبين نوعاً من النصوص هو من أعقد ما يعرف الأدب . فهذه النصوص تحاول أن تجمع بين الكيونة التي هي قوام الشعر ، والصوردة التي هي قوام القصة .

ونما تميز آخر قدمه بانتين في كتابه جماليات الرواية ونظريتها^(٨) بين لغة الشعر الواحدة التي تتعلق على ذات الشاعر ، ولغة الرواية التي تقوم على تعدد الأصوات . فهل يمكن الجمع بين الواحدة والتعددية ؟ ويبدو أن بانتين يقل من شأن لغة الرواية في مقابل لغة الشعر ؛ فهو يرى أن هذه اللغة (أي لغة الشعر) تفترض وحدة اللغة الطبيعية ؛ فمهما اختلفت الخيوط الدلالية أو الخبرات أو تداخلت الأفكار أو الإشارات أو التناقضات التي تنشأ من لغة الشعر فإنها جميعها لا تخدم سوى لغة واحدة ، ومنظور واحد ، ولا تخدم سياقات اجتماعية مختلفة ومتعددة . هذا بالإضافة إلى أن الرمز الشعري (تطور استعمله ما مثلاً) يفترض بالتحديد وحدة اللغة . أما الروائي فيتبع طريقاً مخالفاً تماماً ، حيث يحاول أن يدخل في نصه مجموع اللغات المتاحة ، وأن يحفظ بأصالة هذه اللغات ، عن طريق إدخال جميع مستويات اللغات المختلفة في عمله . فالرواية نوع هجين ، في حين أن الشعر نوع نقي موحد . فإين لغة الاختناقات من هذا التقسيم ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة ؛ حيث إننا نشعر أن لغة الاختناقات تنحو نحو وحدة اللغة ، ولكنها في الوقت نفسه تؤكد نشاط هذه اللغة وحركتها . ولذا يمكن القول إن لغة الاختناقات تقوم على نوع من الحدس بين الواحدة والتعددية من خلال رفض هيمنة اللغة الطبيعية بوصفها النظام السيمبويقي الوحيد القادر على الترصيل . فبالرغم من أنها تحتفظ إلى حد كبير بواحدة اللغة الطبيعية فإنها تفترض وجود أنظمة أخرى من العلاقات لا نستطيع أن نقول إنها تؤدي وظيفتها ، ولكنها تؤدي وظائف مصاحبة ومواكبة لها . وستفصل ذلك فيما بعد .

ويبدو أن نطرح قضية ثالثة تتعلق بتشكيل هذا النص . وربما ارتبطت بالقضيتين السابقتين . وهي مسألة البعد المعرفي الذي ينطوي عليه هذا النص . ولا ننسى تناول المسألة الإستيمولوجية في علاقتها بالعمل اللغوي من الناحية الفلسفية المحض ، ولا أن نقدم موقفنا منها ، ولكن نريد أن نطرح هنا استقراءنا للموضوع التي يثيرها النص حول الخبرة المعرفية في إطار

عصافير لم يحسها أحد ، صغيرة ، واضحة ،
محددة ، تتابع في خط واحد مفوس ، ثم تنقطع
فجأة ، [٤٣]

ويسو من هذا الوصف التشابه الواضح بين آثار أقدم
العصافير على الرمال والكتابة ، فكلاهما ينتش على صفحة
بيضاء ، وكلاهما صغير ، واضح ، محدد ، وكلاهما يتتابع في
خط واحد . هذه هي أوجه التشابه التي تقوم عليها الاستعارة :
آثار أقدم العصافير = الكتابة . فكيف تكون إذن العلاقة بين
آثار أقدم العصافير والكتابة ؟ هل تعني أن هذه الآثار لغة تشبه
اللغة الطبيعية ؟ فإذا كانت كذلك فلماذا تحمل رسالة ، وتنفذ
دلالة . ولكن ما معنى الدلالة بالنسبة لعلامات اللغة الطبيعية ؟
كيف « تعني » هذه العلامات ؟ إن العلامة اللغوية تعني من
خلال علاقة تربط بين الدال (الجانب المحسوس للعلاقة :
الصوت أو الخط) والمندلول (الجانب المعنوي للعلامة : المفهوم
أو الفكرة التي يستحضرها الدال إلى الذهن) . وانطلاقاً من هذا
التفهم فالعلامة وحدة ذات وجهين (يكونان مثل وجهي الورقة
فلا يفصلان) : وجه مادي يحمل الدلالة ، ووجه معنوي هو
المفهوم / الدلالة . ولكن العلامة لا يمكن أن تفهم (بمعنى أن
تُعرف العلاقة التي تربط بين الدال والمندلول) إلا من خلال حرف
تتشرك فيه الجماعة التي تستخدم هذه العلامة لأغراض
الاتصال . فمن ثم لا يمكن أن يقال إن العلامة تؤدي وظيفتها
إلا من خلال انضوائها تحت نظام أشمل هو الشفرة ، أي الحرف
الذي يحدد العلاقة بين الدال والمندلول ، فتكون العلامة الواحدة
هي الحرف في أبجدية الشفرة . وإذا عدنا إلى آثار أقدم العصافير
على الرمال بالوضع الذي وصفها بها الكاتب فلماذا تستدعي إلى
الذهن الكتابة من حيث شكلها وانتظامها الواحد بجوار الآخر
فيما يشبه الكتابة الإنسانية (كتابة من نوع غريب على المشاهد :
الحروف الصينية بالنسبة لمن لا يعرف الصينية ، أو الهيروغليفية
قبل فك شفرتها) ؟ ولكنها تظل غامضة بالنسبة للمشاهد ، لأنه
لا يستطيع أن يستدل على الشفرة التي يمكن أن يفك من خلالها
هذه الآثار ، أي التي تمكنه من قراءة هذه العلامات واستكناه
دلائلها . يؤكد هذه الفكرة نص آخر :

« في وسط خليج صغير ملموء بمياه شائعة ،
بللورية النقاء تترقق فيها خطوط متموجة كأنها
مرسومة بقلم متحرك رقيق » ، [٤٤]

ويؤكد هذا النص ثانية التشابه الذي يكون بين الخطوط التي
تظهر على سطح الماء والرسوم التي يجتعلها قلم الإنسان . ونص
هنا في مجال الرسوم التجريدية ، وما إذا كنا نستطيع أن نتحدث
عن نظام سمبويقي للرسم والتصوير .

النص (وهذا مرفوض ١) ، وأن نتعقب شبكة واحدة من
الدلالات . ولا يفوتنا أن هذه الشبكة لا تستند أبداً للنص كله
(فلنكني تستند أبداً يجب أن نعيد كتابته كما هو على التعيين) .
ومن ثم يجب علينا أن نحاول في أثناء الاختزال ألا نشوّه (ألا
تنطوي كل قراءة على عامل التشوّه هنا ؟) . غير أن أي قراءة
لا بد أن تكون انتقائية ، وهذا لا يعني أنها قراءة خاطئة . ونشعر
أننا نستطيع أن نقول (بطلر ؟) إنه لا وجود لقراءات خاطئة
وقراءات صحيحة لمثل هذه النصوص المفتوحة ، فلنا أن نختار
بمطلق (؟) الحرية مدخلها ، وأن نختار بلا تردد (لأن لدينا
قرائن تعيننا على ذلك ، ونحن بحاجة إلى قرائن ، فلا تتمتع
بحرية المبدع نفسها) محوراً ننظم حوله قراءتنا ، هو : جدلية
الواحد والمتعدد ، أو - بمعنى أصح - الواحد في المتعدد ،
والمتعدد في الواحد ، وهو محور أصيل في التراث المصري القديم
والأفلاطونية - الحديثة والمسيحية . ولنبداً بأكثر العناصر شمولاً
في تشكيل النص وهو اللغة .

لغة أم لغات ؟

علمتنا السمبويقا (علم العلامات والإشارات) أن العلامة
حقيقة أساسية في حياتنا البشرية ، وأنها تتخلل جميع نواحي
خبرتنا الإنسانية . فالعلامة شيء محسوس يقوم مقام شيء غير
محسوس . وتعتمد الخبرة البشرية اعتماداً كبيراً على العلامات ،
فالعالم - الحياة لا يتكون من أشياء موجودة في مجال الوعي يمكن
إدراكها ، ولكنه يتكون أيضاً من مجموعة كبيرة من العلامات ،
تحمل عمل الأشياء الغائبة . وتحمل اللغة الطبيعية مكانة كبيرة بين
أنظمة العلامات ، ولكنها ليست النظام الوحيد ، فهناك مجموعة
كبيرة من الأنظمة غير اللغوية لحيط بالإنسان . فالأنظمة
السمبويقية (الإشارية) تحتل جميع مستويات العالم من أصغر
مكوناته (الحلية الحية) إلى أكبرها (المجرات) .

ويؤكد نص الاختناقات هذه الظاهرة . فاللغة الطبيعية
ليست النظام السمبويقي الوحيد الذي يظهر في هذا النص .
وقد يقول قائل : وكيف هذا والنص الأدبي هو أولاً تشكيل
لغوي ؟ والإجابة عن هذا السؤال هي أن النص يستخدم اللغة
للإحالة إلى وجود هذه الأنظمة خارجة ، ثم إنه يطرح إشكاليات
اللغة الطبيعية وقصورها من خلال وسائل مجازية ولغوية . فاللغة
لا تستطيع أن توصل كل الخبرات البشرية ، وذلك لأن اللغة
تجزئية بطبيعتها ، والخبرة كلية . ولذلك يطرح النص أنظمة
سمبويقية (إشارية) لا نقول مخالفة للغة الطبيعية بل نقول
مختلفة . ولنتقف عند مجموعة من النصوص تطرح تصوراً حول
« لغات » مختلفة عن اللغة الطبيعية :

« كان على صفحة الرمال البيضاء آثار أقدم

ولا شك أنه في هاتين الاستعارتين يتولون التشابه القائم بين العلامات العرفية (أى العلامات التى يبدعها الإنسان) والعلامات الطبيعية (أى التى تبتدعها الطبيعة) . ولكن هل لنا أن نقول إن كلا من هاتين التوعيتين يشكل نظاماً سميوطيقياً (إشارياً) ؟ قد يكون هذا ما يؤكد أنه نص الاختناقات ؛ فهناك نص آخر يتعلق باللغة المنطوقة ، بقول هذا صراحة :

« وكانت تتحرك في الطين أفراس البحر ، سوداء الحلك ، حليلة القوالم ، أفواهها مفلطحة ، ولها خراطيم تتحرك كالشعاع ، وتتماس في بحث بطىء عن لمسات كأنها قلات . ولها أصوات كأنها لغة . وجاش قلبي بالكاء أخيراً ، وأنهار عندما سمعت منها نبرات من كلمات عجل إلى أن أحرفها ، كلمات من لغة قديمة حليلة ، نسيتها ولكنى كنت أحرفها . [١٥]

هذا النص يتقل بنا من الكتابة (آثار أقدام العصفور على الرمال) إلى لغة الكلام الشفاهى ؛ فالأمر أن تصير أصواتاً كأنها نبرات من كلمات ؛ كلمات تتصل إلى لغة موهلة في القدم - ربما تعود إلى فجر الإنسانية لو ما قبل ذلك - ضاعت كثرتها مع أن نستمتع كان يعرفها ونسبها . ولذلك فإنه لا يستطيع فهمها ، لأن هذه الشفرة اندثرت بالرغم من بقاء اللغة نفسها واللغة يمكن أن تستمر في الوجود (محفورة على جدران المعابد ، أو محفوظة في الذاكرة ؟) ، وأن يكون مفتاحها - أى شفرتها - اختفى وصاح .

وتدل هذه النصوص على قيام التشابه بين الأنظمة السميوطيقية العرفية والأنظمة الطبيعية . فالعالم - الحياة ليس حالاً صامتاً ، بل هو يثبت علامات يستقبلها الإنسان ، وعلى الإنسان فك شفرتها وتفسيرها . وهذا هو أساس العلاقة الأسطورية بين الإنسان والعالم - الحياة . وتؤكد هذه النصوص وجود هذه الشبكة المعقدة من الأنظمة السميوطيقية (الإشارية) ؛ فاللغة الطبيعية التى أبدعها الإنسان لغرض الاتصال والتواصل الجماهيري ليست قناة الاتصال الوحيدة . هناك أبعاد أخرى من التواصل تربطه بالعالم - الحياة ؛ وهناك تجارب قائم بينه وبين هذا العالم ، يجاوز حدود الحيز الاجتماعى الضيق ويستوعبه . ولا شك أن هذه النصوص التى استشهدنا بها تؤكد مفهوم وحدة الوجود ، وتؤكد أن ثمة حواراً محتملاً بين الإنسان والعالم - الحياة ، وأن هذا الحوار يمكن أن يكون لهولاء حقيقياً بين الإنسان وما يحيط به من ظواهر ، ولا سيما الظواهر الطبيعية ؛ فالصلة بينه وبينها ليست مبتوتة ولكنها مفقودة ، وعليه أن يستعيد معرفتها ، و « وتذكر » شفراتها الغائبة .

ويمكن إذن القول إن العالم - الحياة ينطوى على مجموعة من الأنظمة السميوطيقية ، بعضها يمكن فك شفرتها ، وبعضها مستعلق . غير أن الأنظمة غير اللعوية لها أهمية الأنظمة اللغوية نفسها بل قد تفوقها أهمية . فالنص يرفض هيمنة اللغة الطبيعية ومركزها ، أو ما يعرف بالتمركز اللغوى logocentrism (ومن اللافت للنظر في هذا الصدد خلو النص من الحوار المباشر) ؛ والاتصال لا يتم من خلال اللغة بالضرورة بل قد يتم من خلال أنظمة سميوطيقية (إشارية) أخرى . ولتوقف قليلاً عند نظام الإيماءات . فالإيماءة علامة ، أى أنها ظاهرة محسوسة/ مرئية ، تشير إلى غرض أو شعور أو موقف ؛ وهو جانبها المعنوى . وتلعب الإيماءات دوراً مهماً في تقديم الشخصية في هذا النص ، فيقدم الكاتب الشخصيات من خلال حركاتها ، أى إيماءاتها ، أكثر مما يقدمها من خلال خطابها أو تحليل الراوى لها ، أى عن طريق اللغة ، سواء كانت لغتها هى أو لغة الراوى . ولنضرب مثالا على بث الرسالة من خلال الإيماءة :

« يدها وهى تتناول فنجان شاي صغيرة كعصفور ، ولها حياتها المتوفرة كأنها مستقلة عنها . حركتها عندما مست يدها يدي مفاجئة وحرمة تقف لها دقائق قلبي ، وأحس أنني أحمل نقلاً . [١٤]

ونجد هنا أن اليد ، وهى العضو الذى يستخدم أكثر من غيره من الأعضاء في الإشارة (signal) ، وتصابح الكلام الشفاهى لتأكيد المعنى ، والعضو الذى يستخدم في أبجديته الصم والبكم - نقول إن اليد هنا تتمتع بنوع من الاستقلال الذاتى . وحركة اليد - حيلة ، أى أنها نقلت للراوى رسالة ، وأوصلت إليه دلالة جعلت يضطرب ، وأثارت في نفسه ما أثارت من رد فعل نفسى . وقد نفصل القول بعض الشيء حول المشهد السابق ؛ فاليدى يضحى ما يحدث في المشهد يجد أن مستوى الكلام والإيماءة تفصلها مفارقة تجعل من اللغة مستوى أهل ، فه نوع من التزييف ، في حين يتصف المستوى الباطنى - وهو مستوى الإيماءة - بصديق أصدق .

والنظام السميوطيقى المتعلق بالإيماءة نظام مشفر في الحياة البشرية . إذ تكتسب بعض الإيماءات دلالة محددة داخل الجماعات الاجتماعية المختلفة التى توظفها لأغراض الاتصال . وقد تختلف دلالة الإيماءة الواحدة من مجتمع إلى مجتمع ؛ فهز الرأس من اليمين إلى اليسار يعنى « لا » في كثير من الثقافات ، ولكنه يعنى « نعم » في الثقافة الهندية ؛ أى العكس تماماً . وتدل المصافحة باليد على الترحيب في بعض الثقافات ، في حين ترفض الثقافة اليابانية اللمس باليد ، وتكتفى بالانحناء للتعبير عن الترحيب . غير أن الإيماءة تكون غالباً علامة تتجاوز الحدود

هي أساس معرفتي جندري ، لا يخالف التفكير العلمي ولا يتنافى . وقد يكون مفيدا أن نستشهد بنص ليفي شتراوس - وهو من تعمق في دراسة الأسطورة - يقابل المفهوم الذي يتطوى عليه نص الاختناقات :

« لقد قلنا بعض الأشياء ولا بد أن نحاول استعادتها . غير أنني لست متأكدا من أننا نستطيع أن نستعيدنا ، بسبب طبيعة العالم الذي نعيش فيه ، ونوعية التفكير العلمي الذي تضطر إلى اتباعه . أقول إذن إنني لست متأكدا من أننا نستطيع استعادة هذه الأشياء كما كانت عندما فقلناها ، ولكن نستطيع أن نستعيد وحيث بوجودها وبأهميتها . وأشير أن العلم الحديث لا يعتمد عن هذه الأشياء ، ولكنه يحاول أن يحتويها ثانية في حفل التفكير العلمي » (١١) .

لقد توقفنا عند اللغة الأسطورية لأهميتها في تشكيل هذا النص . ولكن نريد أن نؤكد أن تعدد الأنظمة السيميوطيقية المختلفة لا يعني أنها مجزأة منفصلة متفصم بعضها عن بعضها ، بل إن متلاحة متداخلة متشابكة يؤثر كل منها على الآخر ، فلا يأتى نظام ليجب الآخر أو يحل محله وينسخه ، بل نكون لكل نظام وظيفة خاصة ، تؤدي في خصوصية ولكن لا تؤدي في هزلة

والعلامة ، كما عرفناها ، محسوس يدرك من خلال الحواس ، والبصر والسمع هما أهم الحواس التي تدرك من خلالها العلامات ، فتترك الكتابة من خلال العين ، ويدرك الكلام من خلال الأذن . ولكن هل نستطيع أن نطوّل إن هناك علامات تدرك من خلال الشم (شفرة من الروائح والعطور) ؟ أو من خلال اللمس ؟ والإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب مع نوع من التحفظ . ألا تستدعي بعض الروائح أفكسارا أو أشخاصا أو مشاعر ؟ ولكنها ليست مشفرة ، ومن ثم فلا تكون علامات ! وكذلك اللمس (إذا استبعدنا أبجدية المكشوفين) ، فتكون هذه الشفرات أقرب إلى الشفرات الخاصة - إذا صح هذا التعبير (يدور في هذا التعبير شيء من التناقض ، فالشفرة لابد أن تكون اجتماعية ، ولكن هناك بعض الخبرات الخاصة التي تقيم علاقة بين روائح أو مذاقات معينة وخبرات نفسية معينة . ومن تجليات هذه الشفرات الخاصة حادثة مذاق الكمكة الصغيرة التي استمدت خبرات الماضي كله في البحث عن الزمن الضائع) . وما نريد أن نصل إليه من هذه الملاحظات هو أن الحواس كلها يمكن أن تعمل في استقبال المعلومات . ويؤكد نص الاختناقات تلاحم الحواس في عملية الاستقبال ، فتشارك الحواس جميعا في إدراك العلامة الواحدة ، فلا تترك من خلال حاسة واحدة

اللغوية وتخطب الجانب الأنثروبولوجي في الإنسان ، في الجانب الذي يعلو فوق الظروف الزمنية والمكانية . ويوضح هذا في مجال العلاقات الجنسية ، وهي التي يكون فيها الاتصال عبر شفرة خاصة تعتمد على الإمامة أكثر مما تعتمد على لغة الكلام .

« أخذت الترام المتزوج من باب الحفيد إلى الجيرة . وكانت تجلس أمامي امرأة لم تتوقف عن النظر إلى يميني طويلتين حميقتين ، فيها شبق ، وحجل . وجهها أبيض مغضول كوجوه الشهيدات في الأيقونات ... فحاولت أن أخفي ما حدث لي ... » [١٣]

ومن ثم يمكن أن تعد الإمامة بمثابة الشفرة السرية التي تخلق نوعا من العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل ، وتحمل معنى تكون اللغة قاصرة عن توصيلها ، فقد تنقل إمامة دقيقة مجموعة كبيرة من الدلالات ، تكون أكثر امتلاء من الدوال اللغوية :

« وضحكت ضحكتها السرية المبحوحة قليلا ، فاحسنت وجهي الممتلئ فجأة بدم الحجل ، وجريت إلى الرمل ، ولستنى حرارته » [٤٢]

ويختبر هذا النص أبعاد نظام سيميوطيقي آخر ، هو نظام « المودة » أو الأزياء ، فمحفل وصف الملابس حينما يجبرنا إلى النص . ولا شك أن هذا النظام يمثل جانبا مهما من مظاهر الحياة الاجتماعية . ويحكم نظام المودة نوعية الأزياء وأماكن ارتدائها ، ويحدد المكانة الاجتماعية لكل لباس ، فلكل مقام لباس . ويعتمد النص القصص اعتمادا كبيرا على وصف الملابس والأزياء لتقديم الشخصيات ، فلا يأتى اختيار للملابس - في كل تفصيلاتها - اعتباطيا ، بل تكون له وظيفة نصية محددة ، هي التعبير عن نواح معينة في الشخصية نفسها . وفي بعض الأحيان يحل هذا الوصف محل التحليل والتفصيل في سمات الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، فيكون المزي علامة يستطيع من يشاهدها أن يستخرج منها معلومات كثيرة ضمن يرتديها :

« والمقاولون والممارسة والتجار ورجال الشركات وشركات التصدير وخصوصا الاسبراد ، لا تحفظهم العين ، ملابسهم خالية ولكنها مارالت نوحى بالخلاية الحرير والفقطان الشاهي والمعطف البلدي » [٧٧]

ونختتمنا يؤكد هذا النص تنوع الأنظمة السيميوطيقية في الحياة البشرية ، ومنها المرغل في القدم ، الذي يوحي بأنه الاستمارة « الجندر » (١٢) التي ولدت كل اللغات . وهذه اللغة قد ضاعت شفرتها ولا بد من استعادتها ، حيث إنها البداية الأصلية . والإشارة هنا تنحصر اللغة الأسطورية كما أسلفنا . والأسطورة هنا

ونكس باقي الحواس عن العمل أو عن تأدية وظائفها في هذه اللحظة . إننا لا نجد فصلا قاطعا بين السمع والبصر والشم والمذاق . وقد اتضح لنا هذا المزج بين استقبال الحواس للظواهر من خلال استخدام بلاغي مميز ، عُرف باسم ترانس الحواس أو تجاوب الحواس synaesthesia من الأصل اليوناني معاً = sun = ومدرَك من خلال الحواس = aesthesis . ولا نريد هنا أن نستقصى جميع الاستعارات المبنية على هذا النمط ؛ ونكتفي بذكر بعض الأمثلة :

« تطاير هبات المرائحة الحريفة في الحر ، تتلوى في السخونة الراكدة ... » [١٠]

[الشم / البصر]

« نداءات البهائم الثاقبة ... » [١٣]

[السمع / اللمس]

« مخضرة الصبار الشائكة المتوحشة ، صامتة مهلدة ... » [٣٧]

[البصر / اللمس / السمع]

« الصمت المعتم الرحيب ... » [٧٥]

[السمع / البصر]

ويُستغل هذا التركيب البلاغي للكشف عن ظاهرة التجاوب في الوجود^(١٢) ، وينطلق من الرغبة الكامنة في إيجاد الاستمرار في الواقع المجزأ ، وفي توحيد الخبرة البشرية في العالم - الحياة . فهناك جدل دائم بين التجزؤ والتكامل . ويفرق بوري لومان بين نوعين من الثقافات : ثقافة تعد النص سلسلة من العلامات المفردة ؛ وثقافة أخرى ترى أن النص علامة واحدة . في الثقافة الأولى تكون العلامات المفردة هي الوحدات المؤسسة للأولى للنص ؛ أما في الثقافة الثانية فيكون النص هو الوحدة المؤسسة للأولى^(١٣) . وقد نجح الثقافة الواحدة بين النوعين . وإن دل هذا التمييز على شيء فإنه يدل على وجود مدخلين متغايرين في تحليل النص بوصفه إبداعاً إنسانياً ؛ فمدخل يرى أن الجزء هو الأصل ، أما الثاني فينظر إلى الكل على أنه الأصل . وهذه الملاحظات قد تنقلنا إلى مناقشة نظم النص نفسه ، والطريقة التي تتألف فيها الأجزاء المختلفة .

التناسخ الخارجي والتناسخ الداخلي :

ويعني بالتناسخ Intertextuality العلاقة التي تربط بين النصوص المختلفة . والتناسخ أنواع مختلفة ؛ منها الخارجي ومنها الداخلي . ونبدأ بالخارجي ، ثم نتقل إلى الداخلي . ونعني بالتناسخ الخارجي العلاقة التي تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص (أدبية كانت أو غير أدبية ؛ لغوية كانت أو غير لغوية ؛ فإننا ندخل في التناسخ علاقة الفنون بعضها ببعض) . وينظر

بعض النقاد^(١٤) إلى التناسخ نظرة ضيقة ، يحاولون تقصي استواء النص على مفردات (ولا نعلم هنا بالمفردات الكلمات المفردة ، ولكن نعلم الوحدات الصغرى أو الكبرى التي يتشكل منها النص الأدبي) من نصوص أدبية أخرى . وهذا يكون من قبيل تقصي المصادر ، أو تتبع تطور مفردات معينة في مسار الأدب ، والكشف عن التحولات التي تطرأ عليها . ولكننا نحس أن نظركم إلى التناسخ نظرة أوسع ، في محاولة الاستكشاف أوجه التشابه التي تكون بين أعمال لا يحتوي بعضها على بعض ، ولكن ربما تتطوى على البنية نفسها (وهذا مفهومنا للدراسات المقارنة) ، ونكشف عن الطرق والأساليب التي من خلالها تتجلى بعض النصوص المحدود في النصوص اللاحقة . وقد تكون هذه النصوص قد اندثرت ونسيت ، ولكن مفعولها مازال سارياً ؛ فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه . وهذا لا ينفي ظاهرة وجود شواهد حربية من نصوص داخل نصوص أخرى ؛ ولكن هذا مستوى آخر من التناسخ ، يدخل في دراسة لحمة النص لا في دراسة بنيتها الكلية . ونحن لا نرفضه ، ولكن نعلمه غير كاف .

فما النص الغائب بالنسبة للاختناقات ؟

إذا تأملنا بنية الاختناقات وجدنا أن النص مجزأ ، ومقطع ، ومتناثر ، ومشتت ، وأن كل القارئ أن يمد ضم هذا الشتات وتوحيده ، ليكمل منه كلاً متكاملًا . وقد توسى إلينا هذه الطريقة في الكتابة بأنها تتبع خطوات أسطورة أوزيريس . ولا تصف إذا نحن قلنا إن الأسطورة هي أساس الجدل بين الجزء والكل ، ومحاولة إعادة الوحدة إلى الأجزاء / الأشلاء . وهي أيضاً تتضمن مفهوم الواحد الكل المتجسد في الجزء . وقد لوحظ أن هذه الأسطورة فيها بعض العناصر المتعلقة بالكتابة ؛ فإن الإله الذي يساعد الإلهة نوت في إنجاب أوزيريس هو نوت ، وهو إله الكتابة . ثم إن إيزيس تبحث عن أشلاء أوزيريس على مياه النيل في مركب مصنوع من البردي . فهل لنا أن نستنتج أن الأسطورة هي النص الغائب وراء بنية الاختناقات ، ووراء هذا النوع من الكتابة^(١٥) ؟ ونحن لا ندعي أن نص الاختناقات يعيد صياغة الأسطورة ، ولكن نقول إن هناك بعض الاستعارات الجدل المدفونة في بواطن النصوص ، التي تعطيها عمقا ويحدا لا يتوافران بدونها . أم ترى شط بنا الخيال فلو جدنا مثل هذه العلاقة بين نص الاختناقات والأسطورة ؟ ولكن ما المانع ؟ ألا يدعونا النص إلى مثل هذا الشطط والجحور ؟

وإذا كانت أسطورة أوزيريس هي النص الخلل أو النموذج المثالي الذي نلصقه في البنية العميقة لنص الاختناقات ، فهناك مجموعة من الإشارات إلى نصوص أخرى أدبية وعبر أدبية تظهر في النص ، منها عناوين كتب (طبعة بنجوين) لمجموعة من

الشعر الإنجليزى الرومانتيكى ، وجمهورية أفلاطون (إشارات لغوية) . ونظهر إشارة إلى صور بعض الكتب : دستوفسكى والظباطى وكيش وشيكسبير (نظام سيمبولى آخر : «الصور» ، يؤكد وجود الكتب أنفسهم لاكتبهم فحسب) ونجد إشارة إلى نصوص سياسية (والجبر وزاليم بوست) والأهرام) ؛ هذا بجانب صورة تروتسكى . ولكن لم نثر على شواهد حرفية من نصوص أخرى سوى بيت الشعر الوارد في صدر الكتاب :

إذا عصى الحالم جعلت الهوى

ربا وإن لم يك مسبودا

ابن بك

وأبضا إشارة عابرة إلى أوفليا جعلت .

ويبدو لنا من ملاحظتنا السابقة أن التعامل النصى هنا من نوعية خاصة ؛ فهو تفاعل في المستويات العميقة للنص ، لا في المستويات السطحية ؛ أى أنه تفاعل يعتمد على التسيان . ومعنى هذا أن النصوص عندما تحفظ ثم تنسى يصبح أثرها أقوى وأعمق ، فلا نظل على السطح ، بل نفوس حتى تصبح جزءاً من كيان النص نفسه . فهذا التسيان لا يكون إلغاءً وبعلاً ، بل يكون استيعاباً وانصهاراً ، بحيث تدوب الملامح الأصلية للنص الأول ، وتصبح ، لا أقول جزءاً من النص الثانى ، ولكن سداً نسيجه .

ونود أن نتوقف هنا عند ظاهرة تكرار احتواء مجموعات إدوار الخراط الثلاث على قصته «محطة السكة الحديدية» . وهذا التكرار يدرج تحت تصنيف التناص الخارجى . وتؤكد هذه الظاهرة فكرة أن الشيء يكون هو دون أى يكون هو نفسه ؛ أى أن النص الأدبى يمكن أن يكتب عدداً من المرات ، وفى كل مرة يكون مختلفاً . وقد ذكرنا إدوار الخراط بقصة من قصص جورج لويس بورجيس Jorge Luis Borges «بيرمينار كاتب الكيخوته» (١٦) .

ونحكى هذه القصة محاولة كاتب من القرن العشرين اسمه بيرمينار كتابة رواية سيرفتس الشهيرة دون كيخوته . كان مينار يريد أن يكتب الرواية نفسها لا رواية مشابهة ، فانهج لنفسه منهجاً يساعد على التوصل إلى أداء هذه المهمة ، فكان منهجه هو : دراسة اللغة الأسبانية ، استعادة العقيدة الكاثوليكية ، دراسة الحروب ضد العرب ، نسيان تاريخ أوروبا الحديث ؛ أى أن يصبح هو ميجيل سيرفتس . وقد أصبح التطابق بينه وبين سيرفتس عميقاً إلى الدرجة التى جعلت كاتب القرن العشرين هذا يعد كتابة الكيخوته كما كتبها سيرفتس كلمة كلمة ، دون اللجوء إلى الأصل . ويحتم بورجيس قصته بهذا القول المذهل : «كان نص سيرفتس ونص بيرمينار متطابقين لغوياً كل التطابق ، ولكن الثانى كان أغنى غنى لانهايا ، وأكثر عموصاً» .

ويمكن أن نطرح هنا هذا السؤال : من أين يأتي هذا الغنى إذن ؟ والجواب أنه يأتي من أن النصوص الغائبة التى تختفى وراء كتابة مينار تختلف وتزداد تعقيداً عن تلك التى تقع وراء كتابة سيرفتس . فعندما يقرأ الراوى النص نفسه فى رواية سيرفتس وفى رواية مينار ، يجد وراء الثانى أصداً من نيشه ووليم جيمس وغيرهما . فإذا دلت هذه القصة على شيء فإنها تدل على أن النص الشعرى قادر على أن يمتد في الزمان إلى الماضى الذى ينشأ منه ، وإلى المستقبل الذى يحتويه مسبقاً . فالعمل الأدبى المادى يختلف عن تحققه فى الواقع . فإذا نظرنا إلى العمل الأدبى على أنه علامة فقد نقول إن الدال ثابت (الجانب المحسوس) ، ولكن المدلول متحرك (التحقق من خلال القراءة) طبقاً للظروف التاريخية للمتلقى . فالعمل إذن واحد ، ولكنه ممتد . وهذه خاصية أساسية من خصائص العمل الفنى . ولا نريد أن نستطرد هنا في مقارنة الصيغ الثلاث لقصة «محطة السكة الحديدية» ؛ فليس هذا مجالها .

للتناص الداخلى أهمية أكبر - في نظرنا - في نظم نص الاختناقات من أهمية التناص الخارجى . ونعنى بالتناص الداخلى ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها ببعض الآخر . ويتميز هذا الجانب من نظم الاختناقات بتعقيد بالغ . وسنحاول أن نصف آليات هذا التناص قدر استطاعتنا . وقد لمسنا نوعين من التناص الداخلى : الأول هو التكرار والتفهم ؛ وهو أن يتكرر عنصر ، كما هو لو باختلاف بسيط ؛ أما النوع الثانى فيمكن أن نسميه بالدوال المولدة *signifiants générateurs* أى أن يظهر دال في موضع ما من النص ويتولد عنه كسوكبة من الدوال الأخرى ، تتناثر في النصوص الخمسة . وهذا التولد يتم عن طريق آليات الاستمارة أو الكناية . ومن اللات للنظر أننا كنا نفحصنا هذا النص بهذا التلاحم العضوى الحفى أقوى ، تحت هذا السطح الذى يتميز بالتجزؤ والتشتت .

ولنبداً بعرض التكرار والتفهم . ونكتفى بعرض نموذجين لظهور هذا النوع من التناص ؛ فالوحدة (التي قد تتكون من عنصرين أو ثلاثة عناصر) تتكرر من قصة إلى قصة ، مع بعض التحوير :

«لدخل في الحلقة الحديدية الضخمة الملتوية

القضبان» [٩]

«قضبان حديدية ، كأنها شرائط ورق ، تحترق

هدد الأحجار» [٦٤]

«القضبان الحديدية بينها ساقطة على الأرض

ملتوية» [٧١]

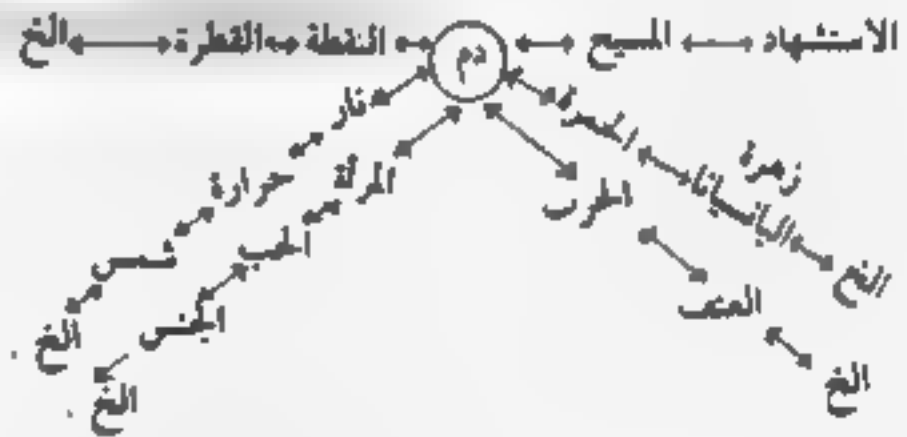
«كان جلده مغطى بخرو أبيض تقى اليأس»

[١٧]

«رست على كفها العنق وكأنه مكسور بفرو
أيضاً» [٣٣]

(إن انتزاع هذه الشواهد من سياقها يخل بوظيفتها النصية ، ولا بد من العودة إلى المواضع التي تظهر فيها هذه المفردات لفهم دلالتها ، ولكننا نسوقها هنا من باب الرصد وإظهار أسلوب التكرار والتضيق لا غير) .

لقد وصمنا مربية في بداية هذه الدراسة تقول إن هذا النص لا يجمع للعلاقات السياقية التي تحكم النص القصصي ، وإنه يلمظ بتسلسل العنق والتعاقب أو الأفضى . وتكشف من التحليل أن ثمة علاقات من نوع آخر تربط بين أجزائه ، أطلقنا عليها اسم . لعلاقات الاستدالية أو الرأسية . فالنص يتكلم حول بؤر من الدلالة تنبع في كل اتجاه ، يمثلها المولد الدلالي . ولغرض التحليل نختار مولداً فرص نفسه علينا من خلال القراءة (أو قل من خلال الفراءات) واستوقفنا ، وهو في الحقيقة عنوان القصة الأولى «نقطة دم» . ونود أن نختبر هذا المولد بوصفه بؤرة يتولد منها النص (أو قل بعض أجزاء من النص) ، فقد نختار مولداً آخر ونتابعه في اتجاهات أخرى) فيشع هذا المولد ويمرر بمجموعة كبيرة من الدوال . وقد وجدنا أن هذه الدوال تندرج في الحلل المكاني والاستعاري للدال «دم»



هذه تصحفاً شعب هذا الدال في النص وجدنا أنه يجتاز من البداية إلى النهاية . لتوقف عند الصفحتين الأولين من القصة الأولى «نقطة دم» . وسوف نجد أن آلية التوليد تجتاز النص رأسياً من خلال النموذج التالي :

دم — فار — حرارة

ومص الحر / الأنعام / اللامحة / الصهد الجاف / الشمس / الحر / السحونة تنقد / اللهب الصغير (زهور البانسيانا) (١٣) / الصهد الجاف / الفتات الأحمر الجاف / تنقد . [٩ - ١٠]

ويحترق الدال النص رأسياً ، مع تكراره في تنويعات مختلفة من فقرة إلى فقرة . ولكنه يحترق أيضاً النص في مجمله بانتقاله من

قصة إلى قصة . وتكون هذه الحركة في اتجاه التصعيد والمبالغة . وهذا ما كنا نعيه في صدر هذه الدراسة ، من أن عنصر التطور موجود في هذا النص ولكنه خفي . فالدال الذي ظهر في مستهل القصة الأولى في شكل «لهب» مجاري (زهور البانسيانا) :

«أرهار الجازورينا الحمراء الدقيقة الهشة مغروسة على جانبي الطريق وبواصي الشجر تنقد ، وسط عتمة الخصرة ، يهدد اللهب الصغير المتناثر ، وأحسن تحت حدائق الكبير الواسع قليلاً بالفتات الأحمر الجاف» [١٠]

- نقول إن هذا «اللهب» يتحول إلى حريق جامع ، يلتهم كل شيء في الوجود . في القصة الثالثة «أقدام العاصير على الرمل» :

«ابحثت أولى السنة النيران من بين الأكوام . وكان في الهواء النقي رائحة نفاذة حريفة . وزحف اللهب بطيئاً ومتوجساً وحذراً في الأول ، ثم تلوى بثقة أكبر ثم انبثق فجأة ، في قلب لفتى . . . ورأيت النيران تأخذ كل مجدها ، وكانت عفية ولها سطوة ، وصوتها يشفق ، ولها فرقتات مسرعة ومتلاحقة . . .» [٤٩]

والذي دفعنا إلى ربط هذين النصين الواحد بالآخر ليس مجرد تكرار الدال «لهب» بمعناه المجازي في النص الأول ، وبمعناه الحقيقي في النص الثاني ، ولكن أيضاً ظهور مجموعة من الوحدات التي كانت قد ظهرت في الصفحة الثانية نفسها من القصة الأولى ، وهي «الرائحة الحريفة التي تلوى» ثم «فرقتات حداء الفتاة» التي تتحول إلى فرقتات النار التي انبثقت عنها في قلب لفتى الراوي لغة الحب .

ولتسع تقريرة أخرى من المولد الرئيس في النصوص المختلفة ، طبقاً للنموذج التالي :

دم — حرب

تبدأ سلسلة التوليد في القصة الأولى «نقطة دم» من مجلة الحيروراليم بوست التي يعملها الراوي [١٢] وعلى علاقاتها صورة لمظاهرة فلسطينية بضربها الجحود الإنجليز ، وعنوان رئيسي عن مستعمرة جديدة لليهود في الصحراء . ثم ينتقل النص إلى المعسكر الإنجليز والأمريقيين والنورييليين ، ويصفهم الراوي بأنهم «جشث شاةقة» تصحبهم امرأة «شفتاها دامتان بصيغة فاعلة» .

يتطور محور الحرب ، في مشاهد من الدمار والحرب والعز

في القصة الثانية «قبل السقوط» (عنوان موح ؟) :

«العساكر تقف على الأبواب ، ملابسهم سوداء مهدلة ، على أكتافهم البنادق طويلة القنوهات [٣٠] ... أحرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى ولكنهم ليسوا موتى» [٣١]

«وكانت الشرفة في الشارع المظلم بالليل تهر ، نقيب تحت حشد من الناس يلوحون بأيديهم ، ويفتحون أبوابهم ، ويصرون رؤسهم ، دون أن أسمع لهم صوتاً ... وسقطت الشرفة على الأرض وسقط الناس ...» [٣٢]

ويصل المحور إلى ذروته في النص الرابع «عمل الخافق» ، في الصيغة الحاضرة «عمل حافة الحرب/الملاوية» . وتختتم هذه القصة بمشهد هو أقرب إلى مشاهد يوم الحشر . ويطول الاستشهاد بهذا النص الذي يمتد على ثلاث صفحات ونصف صفحة [٦٤ - ٦٧] . غير أن اللافت للنظر هو أننا نجد فيه بعض العناصر التي جاءت في الصفحتين الأولى والثانية من القصة الأولى .

ولا نستطيع هنا بأي شكل من الأشكال أن نذكر كل عيوب هذا النسيج المعقد ، ولا ينبغي لنا أن نفكها ، ولكن يجب أن نؤكد التجارب التي يخترق كل مستويات النص ، والذي يتذبذب في حركة نشطة ذهاباً وإياباً . إن التفصيلات يمدى بعضها البعض ، فالمرأة التي صحبت الجنود في القصة الأولى هي مثال للعاهرات اللاتي يمشين في ركاب جيوش الاحتلال ، واللاتي يتحولن في قصة «عمل الخافق» إلى :

«طيور ضخمة ... تعد للوجبات العامة ، مسلوحة ، متوفرة الريش ، مشدودة الجلد ، أحرف أنها حية ، ما تزال تبض ... لها من الحلف اتحناءات «الموق» .. ظهورها نصف الغارقة (العارية ؟) تنتهي إلى سيقان مذكورة المضل ... ملوية عند الركبة ... وعندما ترتفع في الهواء كانت أقدامها تبدو ناعمة الجلد ، وأصابعها وادعة مشيرة» . [٦٣]

ونحن هنا أمام استعارة تمثيلية ، فالمرأة = الطيور الضخمة (كلمة poule بالفرنسية الدارجة = العاهرة) وتؤكد هذه الاستعارة الغدوى التي تنقل من عناصر الحقل الدلالي : الحرب تحول النساء إلى عاهرات فيصبحن وجبات عامة .

ولا يسعنا هنا إلا أن نختم هذا التعليق حول النصوص بالوقوف عند عنوان الكتاب الذي حيرنا كثيراً حتى زل قلبنا

وكتبنا «اعتنقات المشق والصباح بدلاً من «اعتنقات» . هل زلتنا هذه موحية ؟ هل جاءت «اعتنقات» محسراً لـ «اعتنقات» ؟ لاسيما أن «اعتنقات» تدخلنا في قلب الجدل بين الحرب والحب :

عائق عناقاً ومعانقة : هو أن يعاق أحدكما الآخر هبة
اعتنق/اعتنقا : هو أن يجعل كل منهما يديه على عنق الآخر في الحرب ونحوها .

ولاشك أن لزلتنا هذه دلالتها ، إذ إنها تؤكد عملية القراءة بوصفها إنتاجاً ونشاطاً ، لا مجرد استهلاك سلبي . فقبل تحريرنا في هذا المضمار ، ولا سيما أنه يستند إلى كل ما قدمناه من قرائن ، أوردنا جاء نتيجة لها ، وللتسلط الذي مارسه تحليلنا على ذهنا ؟ من يدري ؟ فلتترك تحليلنا العنان !

بنية الشخصيات : الواحد في المعنى ، والمعهدة في الواحد :
لا نستطيع أن نختم هذه الدراسة دون التعرض لبنية الشخصيات ، إذ إن الشخصية مفردة مهمة من مفردات النص القصصي ، يتجسد من خلالها كثير من المدلولات . فهي «دالة» بمعنى أنها حامل صدى لمجموعة من الدوال ، أي المفاهيم والأفكار . هذا لا يعني أننا نريد «رمزاً» لمصر أو غير مصر ، أو نقرر أن الراوي هو الإنسان المظهور ، إلى غير ذلك من التأويلات .

ولكن يجبل إلينا أن السؤاا الواجب طرحه بهذا هو : لماذا اختار الكاتب ضمير المتكلم «أنا» ليقدم المادة القصصية في «اعتنقات» ؟ ويدلنا من القراءة أن السبب في ذلك هو أهمية غرض التجربة المعرفية . وقد يزيد فرضنا هذا ظهور فعل «أعرف» مرتين في الصفحة الأولى ، ثم تكراره عبر النصوص الخمسة ، واكتسابه نوعاً من التسلط والإلحاح العنيد في بعض الأحيان ، حتى أنه ظهر خمس مرات في صفحة ، وثلاث مرات في الصفحة التي قبلها ، في صيغ وحالات مختلفة ، من ماضٍ ومضارع ، وإثبات ونفي واستفهام :

أعرف/أعرفت/ولا أعرف/وأعرف/وأعرف [٣٠]

أعرف/ولا أعرف/أعرف/وأعرف/لكنك لا تعرف

هل تعرف ؟ ولكن ماذا تعرف ؟ أنت لا تعرف [٣١]

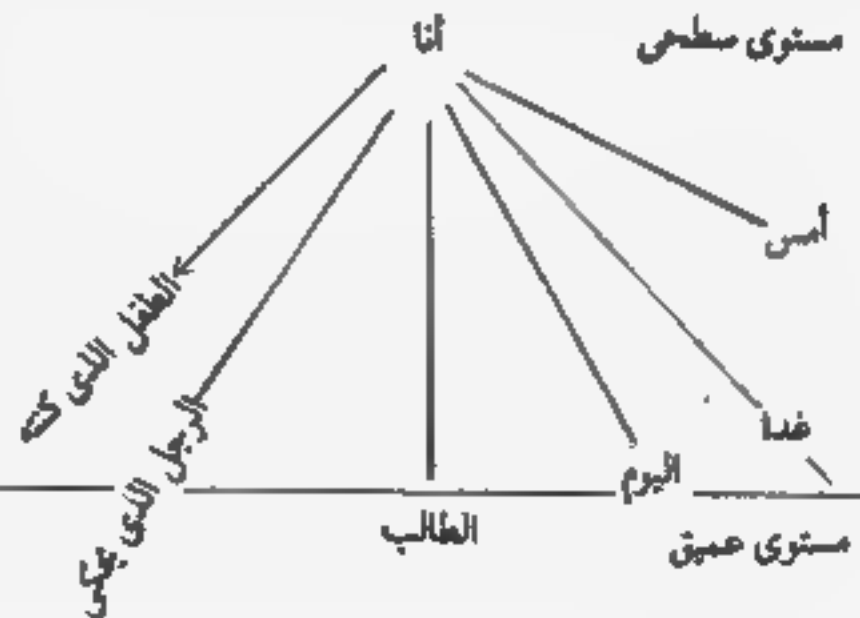
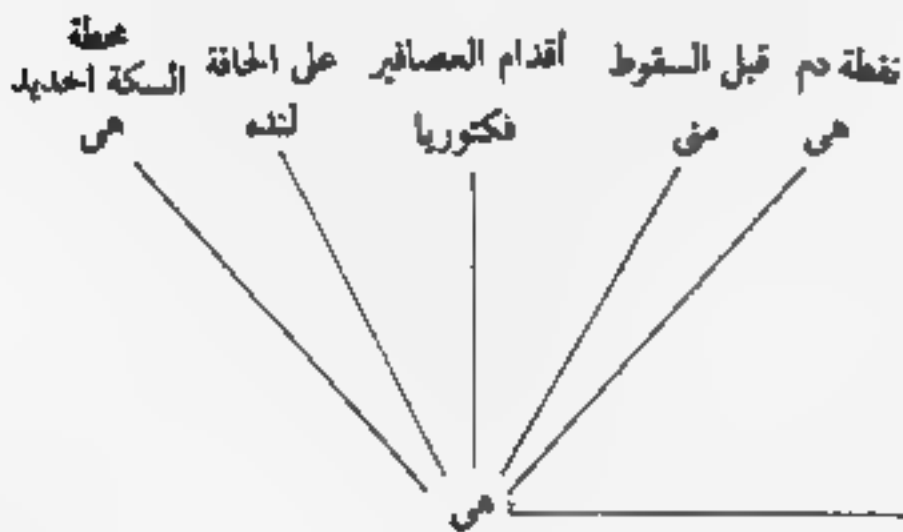
ويظهر هذا الفعل أيضاً في جملتين تختزلان جوهر علاقة الراوي بالعالم :

١ - «وأعرفت أخيراً ، معرفة قاطعة للقلب ، أنني في النهاية ، جزء من هذا العالم الذي ليس له أدنى أهمية» . [٣٠]

٢ - «أعرف أنه عالمي الذي ليس لي غيره» . [٥٥]

ومؤدى القول إذن أن الراوى يخوض رحلة معرفية (نذكر هنا أهمية محور الرحلة في القصص الخمس ، وأيضاً محور السلم) . ولكن هذا لا يجيب عن السؤال : لماذا «أنا» ؟ هل كان في وسع الكاتب أن يقدم هذه الرحلة المعرفية من خلال ضمير الغائب «هو» ؟ نشك في ذلك ، فلم يكن من الممكن خلق الجدل بين الذات والموضوع من خلال وسيط هو راوٍ خارج نطاق المادة القصصية (الراوى العالم بكل شيء مثلاً) ، فكان لا بد أن ينحصر المنظور القصصى في داخل ذات واحدة محددة ، وألا يخرج عن نطاقها ، لكن تتحدد هذه العلاقة «الحميمة» (وما أحب هذه الكلمة إلى قلب إدوار الخراط !) والمباشرة بين الذات والموضوع . فعندما يستخدم الكاتب ضمير الغائب «هو» يتيح لنفسه الخروج عن نطاق منظور الشخصية الواحدة . أما إذا انتفى ضمير المتكلم فقد حصر نفسه داخل الضمير لا محالة . وينحصر نص الاختناقات هذا المنحى ، فتتحدد المادة القصصية في نطاق وهي الراوى . ولكن هذا لا يعنى بأى شكل من الأشكال أن المنظور ذاتي . وهذه النقطة مهمة للغاية . فكيف يحدث ذلك ؟ الراوى غير مسمى anonymous ولا نعرف من هويته شيئاً ، فلا نعرف اسمه ، أو لون شعره ، أو قامة ، أو أيها من ملامحه الخارجية . فنحن محصورون داخل وعيه ، ولكننا لا نرى هذا الوعي ، بل نرى من خلال هذا الوعي ، إلى أننا نعيش العالم من خلاله ، فنفهم إلى الراوى الخبرة المعيشة كما يدركها بلا وساطة ، حتى وساطة نفسه . ولذلك فلا فارق بين حلم وحقيقة ، أو بين ماضٍ وحاضر ومستقبل ، أو بين الطفل والرجل ، أو بين التخيلات والوقائع ، فكلها تخارب معيشة . إنه عندما يحلم لا يكون الحلم حلماً بل حقيقة ، فلا يصبح الحلم حلماً إلا بعد الاستيقاظ والانقسام بين مستيقظ وحالم . وبذلك يحاول الكاتب أن يعبر الشقة التي تفصل بين الذات التي تروى والذات التي تروى ، أي التي نحيا ، إذ يجب نقل الخبرة بلا انتظام (وهناك بعض التفتيات القصصية المملوكة التي تحكم علاقة الذات التي تروى بالذات التي تفعل في نظم النص القصصى ، فتدخل الأولى لتوضيح مواضع التذكر والحلم والتخيل ، فإذا انسحبت

وتركت المجال فسيحاً للأولى انخضت كل هذه التوجيهات) . ولذلك يؤثر الكاتب تقديم الأحاسيس العيزيقية ، فهذه لا تتم من خلال وساطة ، وتمثل النموذج المثالي للخبرة المباشرة (تأكيد الروائع) . ويخلو النص من الأحكام القيمة والتحليل النفسى والامتباط ، فالهم هو الخبرة : اللقاء المباشر بين الذات العارفة والعالم - الحية المقابل للمعرفة . ويتم المعرفة بطريقة تلقائية ، هي معرفة «القلب» لا معرفة «العقل» ، فلا تسير في طريق التجربة والتحليل ، ولكنها معرفة كلية ومعالجة وحسية ، بل فيها فعل - «عرف» في الأهمية فعل «أحسن» . هل هذا كله يثبت أن المنظور في هذا النص ليس ذاتياً ؟ نقول نعم ، لأن الراوى يقدم العالم بكل حذائيره دون التدخل في تقييمه ، فلا يسط ذاته على العالم ، بل يكفى بتقديمه كما يتجلى في هذه الذات . فالعالم له وجوده المستقل عن الذات ، والمعرفة هي لقاء بين هاتين الوجودتين المستقلتين . فالذات تحتوي العالم بحذائيره ، ولكنها لا تشكله طبقاً لمقوماتها الخاصة . ولا بد لكى يتم ذلك أن تكون الذات متفتحة لتقبل هذا العالم . وهذا التفتح هو «الحب» . والحب هو التقبل ، دون محاولة تشويه الآخر - أو تحريفه أو محضه . وهذا يبدو واضحاً في علاقة الراوى بالشخصيات الأخرى ، فهو لا يعطى نفسه الحق في الإيغال في بواطنها ، أو الحكم عليها ، أو الففز إلى النتائج ، أو فرض المصادرات ، بل يتقبلها ومحتوياتها . وقد يؤدى هذا الاحتواء إلى التوصل إلى الجوهر ، جوهر الموجودات . والحديث عن الجوهر يدفعنا إلى التحدث عن الواحد المتعدد في بنية الشخصيات ، فيبدو لنا من القراءة أن جوهر ضمير المتكلم «أنا» ينطوى على هذه الجدلية في محض بنيتة اللغوية . فهذا الضمير يشير إلى الواحد ، ولكنه ملك لكل متكلم بهذه اللغة ، يستطيع أن يصوغ ذاته من خلاله^(١٨) ، فينطوى على «نحن» عميقة . هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن هذه «الأنا» هي نسيج من ماضٍ وحاضر ومستقبل ، بكل ما ينطوى عليه من هذا الزمان المتعدد من تنوع واستمرار . ويمكن تقديم نسق الشخصيات في الاختناقات على النحو التالي :



لقد استمتعتنا حقاً بقراءة هذا الكتاب الذي ينطوي على عتب
عالم وحب حميم . ولا حاجة بنا لأن نؤكد أن العشق والصباح
يختفان في واقعنا هذا ، وأن الكاتب يشور على هذا الاختلاق
ويجول الإقالات منه لو مناهضته . ولكن الرسالة التي يشها هذا
الكتاب أخطر من أن تنحصر في «النقد الاجتماعي» . إنها
مناشدة إلى الخلق والإبداع ، وما أحوالنا إليها . والإنسان
لا يعيش بالنقد وحده ، اجتماعياً كان أو سياسياً أو غيرهما ،
ولكنه يعيش بالإبداع والمشاركة ، من أجل أن تتولد لديها فكرة أو
لفتة تذكى نار العشق ونار الصباح ونوره .

نريد أن نؤكد من الرسم البياني السابق أن التجليات المختلفة
للمرأة في هذا النص هي تجليات لجوهر المرأة ، حيث تأتي
الصفات التي تستند إلى الشخصيات النسائية في الاختلاقات
متبدلة ، فالوصف الذي تقدم به فكتوريا لا يختلف كثيراً عن مقي
والمرأة في الترام المحتوح ، التي لها وجه كوجوه الشبهات في
الأيقونات القبطية [١٢] . والقديسة لها وجه قريبة الرلوى جيانة
[١٥] ؛ ولده هي أوفليا الفلاحة [٦٥] وتستمر السلسلة إلى
ما لا نهاية ؛ فالمرأة واحدة ، والتجليات لا متناهية ، واللقاء في
النهاية يكون معها ، أي المحبوبة .

هوامش

(١٠) مسكني بالإشارة إلى رقم صفحات الاختلافات بين أقواس معقوفة
بعد النصوص التي نشهد بها

(١١) راجع مناقشة مفهوم « الاستمارة الخلد » في :

Ernst Cassirer, *Language and Myth*, New York, Dover Publications Inc 1953 .

(١٢) Claude - Lévi Strauss, *Myth & Meaning*, New York, Schocken Books 1978.

(١٣) راجع المدة correspondances في :

Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961

(١٤) Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Ed du Seuil, 1981.

(١٥) Yuri Lotman "The Semiotic Study of Culture, in *The Tall-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, ed. The Sebeok, Lisse, The Peter Ridder Press, 1975 pp 57 - 85.

(١٦) Jean Ricardou, "Le Dispositif Ouirisque", *Neuveau Problèmes de Roman*, Paris, Ed du Seuil, 1978.

(١٧) Jorge Luis Borges, "Pierre Menard: Author of the Quixote" in *Labyrinths*, Middlesex, Penguin, 1964, pp. 62 - 72.

(١٨) من المؤلف أن إدوار الخراط يخلط هنا بين اليبسيتا Flame التي يزهو زهرها أحمر والجروالينا التي يكون زهرها أخضر اللون وبالرغم من أننا لا نربط النص بالواقع ربط آلي فلا وظيفة تبة لهذا الخلط على قدر علمنا

(١٩) Emile Benveniste, *Éléments de Linguistique générale*, Paris, Ed. Gallimard, 1966, T 1, PP 258 - 266.

(١) إدوار الخراط ، اختلافات العشق والصباح ، القاهرة ودار البطل العربي ، ١٩٨٣ .

(٢) شهادة إدوار الخراط و القصة القصيرة من خلال لمجربهم ، فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، سبتمبر سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٩٩

(٣) إدوار الخراط ، و مفهومى للرواية ، في الرواية العربية : واقع وآفاق ، بيروت ، دار من رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣١٥ .

(٤) راجع في هذا المجال التمييز الذي يخلقه رولان بارت بين العمل والنص :

Roland Barthes, "From work to Text" in *Textual Strategies: Perspectives in Post - Structuralist Criticism*, ed. Josue H. Harari, London, Methuen co Ltd., 1979, pp. 73 - 81

(٥) راجع في مناقشة خصائص للعمل المقترح تطبيقاً على يولييس جيمس جويس :

Umberto Eco, *L'Œuvre Ouvrte*, Paris, Ed. du Seuil, 1965

(٦) راجع

Jan Mukarowsky, "Can There Be a Universal Value in Art?" and "Art as a Semiotic Fact" in *Structure, Sign and Function*, Trans. and ed. by J. Burbank p. Steiner, New Haven, Yale University Press, 1977, 57— 70, 82— 89.

(٧) R. Barthes, *Ibid*

(٨) Mikhaïl Bakhtine "Discours Poétique et discours romanesque", in *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, NRF, 1978, pp. 99 - 121.

بسم الله الرحمن الرحيم



عالم الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

للطباعة والنشر والتوزيع

- مدر حديثاً
شهداء وضحايا
من تاريخ خلافة
تأليف: محمد بن عبد الله بن
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- الرداء السجاى
من
الحديث والكتاب
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- تحت الطبع
الناسخ والنسخ
في
القرآن الكريم
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- الفتوحات الالهية
في
شرح الباعث لاهلية
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- انكسار الامكان
في
شرح عمدة الامكان
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- عقد المذكر
في اخبار النكاح
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- قوانين الامكان الشرعية
وشرحها لاهلية
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- نسيم القرآن
للسجستانى
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- الادباجاز والبيان
في
علوم القرآن
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- منح السنه
في
التبليغ بالسنه
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- الرداء القبول
الرداء عن الرسول
تأليف: محمد بن عبد الله بن
- الانفهام والاعلام
في وحي النبوة
تأليف: محمد بن عبد الله بن

مكتبة عالم الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

المركز الرئيسي - القاهرة - جمهورية مصر العربية
المكتب - ميدان سيدنا الحسين - الأزهر الشريف
هاتف - ٩٣٦٦٠٩ • برفيتا ماكتا فكر • توكيلات في جميع انحاء الوطن العربي

باب الفتح

القناع ، الحلم ، اللغة

مدحت الجيار

(١ - ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ - أكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات ، بل من أبرز كتاب المسرح في هذا الجيل ، إذ تعدد إلى جانب وميخائيل رومان ، ألفرد فرج ، نجيب سرور ، من مؤسسي حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات ، تميزت بالبحث عن تشكيل جمالي للمسرح ، أو للدراما المصرية ، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة ، التي تمثلت في مسرح السامر ، ومسرح الحكواتي ، الذي كان يحكي السير والملاحم للجماعات الشعبية ، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة .

ولأن الفترة التي شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحي ، ارتبطت بانغماس سياسي واقتصادي سمي آنذاك بالاشتراكية العربية ، فإن تحولاً اجتماعياً بدأ يدب في بنية المجتمع المصري كله ، وبخاصة في البنية الثقافية ، على مستويات الفكر ، والفن ، والتكنيك . ولقد دفع هذا التحول الاجتماعي السياسي المسرحيين بصمة خاصة ، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصل المسرح المصري وتدمجه بسمات مصرية ، وعربية ، هي ما أطلق عليه مسرح الستينيات

واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعاً أن يصوغوا مسرحاً جديداً في مصر ، بعد أن واصل المسرح يمثل أمل شعب وطموحه ، وتطلعه إلى حياة مية وثقافية راقية . . . لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير في هذه البلاد . وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تطلع اليوم في قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط ، في اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسي ، من قضاياها . . . كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والعمية^(١)

وهيارة على الراعي السابقة ، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل ، ومن شارك معه في صياغة مسرح مصري له طابعه الخاص ، هو الطابع الجماهيري . وقد ارتبط التوجه الاجتماعي

وكان جوهر التأصيل هو تنوير مسرحنا المصري ، والإرتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية . لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجدبها الواسع في المسرح ، لأنه النوع الأدبي الوحيد الذي يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعي ، وأطرافه ، وكيفية تطويره أو إصلاحه . لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينيات رصداً لطبيعة البناء الاجتماعي ، في محاولة للكشف عن أسباب تخلفه ، لتجنيبها ، والكشف عن عوامل تطوره ونموه لتغذيتها . ولم يكن جيل الستينيات وحده في هذا الانهماك ، بل شاركت كل الأجيال التي شهدت هذه الحقبة في هذا البحث التأصيل . وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم^(٢) ، ومحاولة يوسف إدريس^(٣) بخاصة

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢ عن مسرحية (المعجزة) ، وهي مسرحية من فصل واحد .

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أول مسرحياته الطويلة «البيت القديم» .

وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي العربي التي نظمتها المركز المصري للمسرح مع اليونسكو في موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته «الزوجة» .

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية .

(١ - ٣)

تنوع إنتاج محمود دياب تنوعاً كبيراً ، ولكنه لمحور حول «الحكاية» ، أعني أنه كان مهتماً بأن يحكي ويحاور ، فكتب الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية الطويلة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد ، ثم السيناريو والإعداد الدرامي للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية ، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته واطباعتها .

بدأ إنتاجه ينشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته ، وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عاماً ، هي عمر هذا التنوع الإبداعي الصالح .

(٢) «البليوجرافيا»

مجدد لمحمود دياب تسع مسرحيات طويلة ، وست مسرحيات ذات فصل واحد ، وروايتين ، وثمان عشرة قصة قصيرة ، وأربعة عشر عملاً للسينما والتلفزيون . وبطراً لاضطراب سنوات النشر ، ويعدها من سنوات الإبداع ، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فني ، كأن تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائي ، أو إلى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني ، سواء في القاهرة أو في دمشق أو في بغداد ، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص في أكثر من موضع ، فثارة يكون ضمن مجموعة ، وثارة في دورية ثم يطبع في كتاب .

الح ، لذلك سنحاول أن نتبعه عن اضطراب التواريخ ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التي نونها محمود دياب نفسه في المسودة أو في الكتابة الأولى للنص ، حيث استطعت أن أتصل بمكتبه عن طريق أسرته (إسماعيل/ هشام/ هالة دياب) ، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ .

لذلك سوف نعتمد على ترتيب أعماله في نسقين : أولهما أن ندرج نص تحت نوعه الأدبي (الرواية/ القصة/ المسرحية

نتوجه جمالي إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة . لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية ، تقنيات شعبية (السامر ، الحكواتي) ، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس الوجه ، أعني تقنيات بريجت ، ويسكاتور ، ومسرح الأوتشرك ، مع الاستفادة من الشكل الأرسطي أيضاً . لذلك دخل مسرحيون جدد إلى عالم المسرح المصري ، وترجمت بعض أعمال بريجت ، وتسي وليامز ، وتشيكوف ، وجان جيرودو ، وصمويل بيكت ... وغيرهم ، واتجه المسرحيون إلى التاريخ المصري ، والإسلامي ، والجاهلي ، بل التاريخ الإنساني الأسطوري ... الح ، يستلهمونه ويحدوهم .

ولقد صمغ كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية ، وإعداد المتلقي إعداداً جديداً . وقد حظيت القرية بأهمية خاصة في هذا السياق التاريخي والدرامي ، نظراً لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية ، ولأن التغيرات الاجتماعية الحديثة كانت أكثر تركيزاً على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة ، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يشرروا بها .

ولقد أكد هذا التوجه التأصيل والتثويري جلسة ١٩٦٧ التي همفت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية ، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقي لتواجهه احتلالاً متوحداً جديد . واستمر هذا الاتجاه حتى بعد أكتوبر ١٩٧٣ ، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصري انفتاحاً خاصاً ، ونوعاً آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وترجمة للفراغ .

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها ، وآثر الاتجاه التأصيل ، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الشعب العربي في معاناته المسرحية ، والتي اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة «أرض لا تثبت الزهور» ، وهي عن فترة من تاريخ الفراعنة ، أسقط عليها موقفه الأخير الذي توفي وهو ثابت عليه .

(١ - ٢)

ولد محمود دياب بالإسماعيلية في أغسطس ١٩٣٢ ، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج منها في ١٩٥٥ ، وعين نائباً بإدارة قضايا الحكومة ، ثم عين مستشاراً للتقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة ، واستمر في هذا المنصب حتى توفي .

نال جائزة نادي القصة سنة ١٩٦١

/السياري) ، والثاني أن ترتب أعماله أبجدياً ، ونذكر إلى جانب انصر بعض الملاحظات التي تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد ، أو تاريخ النشر إذا تعدد العثور على تاريخ التأليف ، لاسيما أن هناك عدداً كبيراً من أعماله لم ينشر ولم يتخذ مسرحياً أو تلفزيونياً حتى الآن . وبيان هذه الأعمال على النحو التالي ، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ ، والحرف (ن) لتاريخ النشر :

المسرحية الطويلة :

- أرض لا تثبت الزهور ، (الزيتاء) ، مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٧٩ .
- البيت القديم ، (ت ١٩٦٣) ، (ن ١٩٦٥) الكتاب الخامس .
- باب الفتح (ت ١٩٧٢) ، (ن ١٩٧٤) دار الحرية ، بغداد/العراق .
- دنيا البيانولا (ت ١٩٧٢) وهي مخطوطة .
- رسول من قرية تميرا للاستضام عن مسألة الحرب والسلام ، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة .
- رجل طيب في ثلاث حكايات (ن/المهنة المصرية العامة لكتاب ١٩٧٠)
- الزوبعة (ت ١٩٦٣) (ن/المهنة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠)
- ليالي الحصاد ، (ت ١٩٦٢) .
- الهلايت ، (ت ١٩٦٩) .

مسرحية الفصل الواحد :

- البيانو (ت ١٩٦٨)
- الضيوف (ت ١٩٦٧)
- الغريب (ت ١٩٦٧)
- الغريب لا يشربون القهوة (ت ١٩٦٣)
- المعجزة (ت ١٩٦٢)
- مآل من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية مآل من مصر (ت ١٩٧٣)

الرواية :

- أحزان مدينة (أو طفل في الحى العربى) (ت ١٩٧٠) ، نفذت إدارياً سلسلة (١٩٧١) .
- الظلال في الجانب الآخر ، الكتاب الخامس ، يناير ، ١٩٦٤ .

القصة القصيرة :

- بنات واحد ، (ت ١٩٧٠) ، مخطوطة .

- بيت لأولادى ، مخطوطة
- خطاب من قبل وقصص أخرى ، عشر قصص في مجموعة ، الكتاب الخامس ، العدد ، ١٤ ، ١٩٦٢
- رحلة عم مسعود ، (ت ١٩٦٩) مخطوطة .

- الزائفون عن الحاجة ، (ت ١٩٧٠) مخطوطة
- شارع الصمت (شارع الطحوى) ، (ن بالهلال ، مايو ، ١٩٧٧) .
- الصيد الأخير ، (ن بالهلال ، ديسمبر ، ١٩٧٣)
- عشرة أيام ، (ت ١٩٦٢) مخطوطة .
- هندية ورجل على حصان ، (ت ١٩٨٠) مخطوطة .

السيناريو .

- أحلام الفنى الغشيم ، عن «الأب جريمر» لبلزك ، (ت ١٩٧٧) سيناريو مسلسل تلفزيون من ثلاثين حلقة (مخطوطة) .
- إبليس في المدينة ، نفذ سينمائياً (١٩٧٩) .
- امرأة وثلاث تفاحات ، عن «ألف ليلة وبيلة» ، سينما معدة للتلفزيون (ت ١٩٧٦) ، (مخطوطة) .
- أيام الحب والعذاب ، عن «ملكون مهانون» لديستوفسكى ، مسلسل تلفزيوني تحت عنوان (إلا الدفعة الحزينة) ، (١٩٨٠) .
- دموع الملائكة ، قصة وسيناريو وحوار ، (ت ١٩٧٩) ، (مخطوطة) .
- رأس مغموم في طائرة سويسرونك ، قصة وسيناريو وفيلم سينمائي ، (ت ١٩٧٢) ، (مخطوطة) .
- رجل أحب الله ، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل ، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تلفزيوني ، (مخطوطة) .
- الزائفون عن الحاجة ، فيلم تلفزيوني ، (مخطوطة) ، (ت ١٩٧٠) .
- (الرياء) أو (انتقام الملكة زنوبيا) ، أو (أرض لا تثبت الزهور) ، حلقات تلفزيونية في تلفزيون دمشق (١٩٧٢)
- سونيا والمجنون ، (عن الجريمة والعقاب) لديستوفسكى ، سيناريو فيلم ، نفذ .

- الشياطين ، (عن المصومون) لديستوشسكى ، سيناريو فيلم ، نقد .
- وداها للربيع ، (عن قصة أيما الربيع ترفق) حلمى مراد ، سيناريو فيلم تلفزيونى ، (ت ١٩٧١) ، (مخطوطة) .
- وردة على صدر امرأة ، قصة وسيناريو وحوار (ت ١٩٨٠) (مخطوطة) .

هذه هي الأعمال ، بالإضافة إلى بعض المقالات ، والانتطاعات ، والمذكرات المدونة ، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية ، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه .

(٣)

ونعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب ، سواء المسرحية الطويلة ، وهي الشكل الفنى السائد فى إنتاجه المسرحى ، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد ، فخلال هذه الفترة ، كان المسرح الإداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره ، فى حين اتسمت الفترة اللاحقة بانجها إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تلفزيونياً وسينمائياً ، وكانت الشاشة ، وليست خشبة المسرح ، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته ، وتشكيل رؤيته للواقع . ويتضح من البيولوجرافيا السابقة محاولة دياب الإضافة من القصص والروايات العالمية ، وبخاصة روايات ديستوشسكى وبلزاك .

أما مسرحية «باب الفتوح» فهي همزة الوصل بين مرحلتين فى إنتاج محمود دياب ، بين إنتاج ما قبل ١٩٧٣ ، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣ ، على المستوى الفنى ، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب فى الشكل الفنى ، وتمثل «باب الفتوح» تنويعاً لهذا التجريب . ويعدّها نجد انجهاً إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية «دنيا البيانولا» ، ثم «موال من مصر» (المصل الثالث) ثم إلى المرحلة المنشائمة فى إنتاج دروسول من قرية تميرا ، و«أرض لا تنبت الزهور» .

ولباب الفتوح خاصية لغوية ، ودرامية ، وجمالية ، دفعتنا إلى احتيارها لدراسة من مسرحية ، تمثل محمود دياب ، وتعطى إحدى جوانب مسرحه الذى هو فى النهاية محور من المحاور المهمة لمسرح المصرى الذى أنتجه جيل المتنهات .

(٤)

مأساة «باب الفتوح»

(١ - ٤)

مأساة «باب الفتوح» لحظة درامية مكثفة ، حاول مؤلفها أن

يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة ، سواء على المستوى التاريخى الرسمى ، بأن جعل الشخصيات المعاصرة فى حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التى استدعاهما وفق مقاييس خاصة ، ليقيم المعادلة الرمزية المهمة بين الماضى والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامى ومعاصرة الأزمنة التاريخية التى أعقبت هزيمة يومية ١٩٦٧) ، أو على المستوى المكاني بأن جعل بلاد الإسلام بلداً واحداً ، جسداً تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشره فجمع بين الأندلس (فى غرب العالم الإسلامى) وبلاد الشام ومصر فى لحظة تاريخية واحدة ، استطاع أن يربطها درامياً بذلك ، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقى لتاريخ العالم الإسلامى وجماعاته .

ويكشف هذا عن حسن تاريخى شفاف ، استطاع أن ينفذ من البنية السطحية إلى البنية العميقة فى حركة مكوك عمسوية ، ومنضبطة ، وفى جلد صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة/النصر المرتقب) والماضى (النصر المأساوى) فى الجهة المقابلة . وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعاً فى بؤرة الصراع المكثفة ، التى شكلتها رؤية المؤلف الواضحة ، فى عملية صناعية تبدأ من التفكير وتنتهى بصير الشخصيات الذى هو مصير التاريخ والجغرافيا الإسلاميين ، فى ثنائية جمعت أطراف الصراع القديم والمعاصر فى لحظة درامية معاصرة .

وبسبب التجميع والاستدعاء ، وكثرة العناصر الدخيلة فى تركيب البنية ، وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية ، الدرامية ، الفنية ، تشكلت البنية فى مستويها العميق والسطحي كليهما ، بكثافة الشعر وكثافة العناصر ، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية ، ابتداء من الشخصية والصراع ، وانتهاء بالمصير ، سوضحها بالتفصيل الآن

(٤ - ٢)

«القناع» تقنية أساسية فى مأساة «باب الفتوح» ، لأنه يؤدى على مستويات عدة ، هذة وظائف ، فمن مستوى الشخصية الرئيسية «مأساة بن يعقوب» ، إلى اختيار فترة تاريخية محددة ، تمتد بدءاً من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله ، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبي عليهم وطردهم ، وانتهاء بهزيمة الصليبية المصادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثنية باحتلال القدس مرة أخرى . ثم على مستوى المكان (لأندلس ، ومصر ، والشام) . وكل ذلك تركز فى قناع تاريخى وجغرافى ، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه ، إذ ليس القناع استدعاء لشخصية تراثية فقط ، إنه كل ما يتستر المبدع ورائه . ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب «باب الفتوح» وما يحويه من تعاليم

ومبادئه . وها يأخذ الفئاع بعده الرمزي / الاستعماري . وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع . «ومن الممكن أن يكون الفئاع شخصية مخترعة ، تصفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعاً»^(٤) . وقد أصاف «دياب» عناصر أخرى ، ومن ثم يتحول النص بزمانه ، ومكانه ، وشخصياته ، وحوادثه ، إلى استعارة كبيرة ، يمثل طرفها بعددين مهمين ، فيمثل النص المستعار منه ، ويمثل الواقع المستعار له ، والعلاقة القائمة بين الطرفين هي الإسقاطة الموضوعية التي تتوسل بالتراث التاريخي والأدبي ، من أجل غاية تعليمية في المقام الأول ، تؤدي وظيفة اجتماعية تربوية ؛ إذ تربط في ذهن المتلقي بين الأطراف المتباعدة عبر الزمان وعبر المكان . وهي أطراف لا يستطيع المتلقي أن يربط بين بعضها وبعض ، لبعده الشقة الزمانية ولكبة عنه . ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية للمسألة «باب الفتوح» بوعي جديد يحاول المبدع أن يثبته في صياغة جديدة للواقع وللتاريخ وللإنسان في آن واحد ، فحمل صوت المبدع مخبئ دائماً وراء موضوعية الفئاع ، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس

ونتيجة هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعي أكبر منها ؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين : مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعي ، فهي جزء منه بالضرورة ؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع في آن واحد ، وإن كانت الوظيفة هنا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذي أنتج فيه وعمود دباب «أسامة» باب الفتوح .

وهنا يتكشف النص ، حين نمسك بمماتيح رموزه ، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصراً اجتماعياً أو تراثياً أو إنسانياً بشكل عام .

ويتحكم هذا المبدأ الجمالي في عناصر «أسامة» باب الفتوح . وسيصبح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع ، تكشف عن موقفه من الصراع ، كما تكشف عن طريقة المعالجة ، بحاصة رسم الشخصية الرئيسية التي أخذت ملامح حاصة للمعابة .

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمرج حاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية ، وطرق تقديم معاصرة ، حيث نجد ملامح بطل لسيرة الشعبية ، معدلة ، تبدو ملمحاً بعد الآخر ، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحي ، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ص ٢٤) إلى أن ينتهي المبدع من خلق شخصية بدأت تشترك في الحوادث ، إلى أن تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه مطروداً مطارداً من قبل العماد وسيف الدين .

والصعفات التي وصف بها «أسامة» في حور ساحل بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرسي للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب ؛ فبعد أن يبين الشبان والفتاتان سمات العصر ، يسقوط فلسطين ، وانقسام القائل لعربية ، ونحول العدو إلى دثاب تهش ، ونحول البحر المتوسط إلى ملك للمرتجة - خلال هذا السياق - يبدأ رسم البطل (الحلم ، المخلص ، المناسب لهذه المرحلة ، والمصحى من أجلها أيضاً) . لذلك نحن منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) ونحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوي في تدرج سطحي :

الشاب الخامس - إنه طلب عادل على ما يبدو . . . وعصر صلاح الدين بناسينا على أية حال . (ص ٢٠)

الشاب الرابع - ولكنني أكاد أشك في أنها سيلطيان .

الشاب الأول - هذا ظن سابق لأوانه ؛ فقد تكشف حفراتنا عن شيء آخر .

المجموعة - (في لهجة تقريرية) التأثير يظهر في عصر صلاح الدين . (ص ٢١)

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم في تدرج سطحي أيضاً ، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو ؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبي تتطلب ذلك .

الشاب الأول - وهو عربي بالضرورة !

الشاب الثاني - وهو بالطبع شاب .

الشاب الثالث - ولا بد أن يكون فارساً .

الشاب الرابع - يكفي أن تتحقق فيه مثل الفرسان .

الشاب الخامس - إنه شجاع ، ذكي ، وأمين .

الفتاة (١) - عنيد في الحق .

الفتاة (٢) - (في لهجة إنشائية) طويل القامة . . . هريص المنكي .

المجموعة - لا يكف أبدا . . .

الشاب الأول - غير عاشق لداته .

الشاب الثاني - له قلب شاعر وحن

الشاب الرابع - مفكر .

الشاب الثالث - فدائي عند الضرورة .

الفتاة (٢) - وهو وسيم . . .

المجموعة - وهو يعرف ما يريد .

الفتاة (١) - له ابتسامة جدابة فيها ثقة بالنفس . (ص ٢١)
الشاب الأول - ولكن وجهه لا يحلو من دلائل الاكتئاب ،
فهو يعيش محنة أمته ، وهي بلا شك تبعث على الاكتئاب .

وهذه الملامح والصفات ، تخرج من ملامح «بطل السيرة الشعبية» ، بل هي خلاصة لأخلاقه وسمات جسده وعقله .
والمبدع إذ يستدعيها في صياغته لبطل جديد يحمل سمات
العصرين (الماضي والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامي
بعداً تراثياً . ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات ،
معدلاً من سمات البطل القديم ، وفق رؤية الحاضر لبطل هذا
الزمان ، الذي يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها :

الفتاة (١) - وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويحظى ،
أحياناً في التقدير .

الفتاة (٢) - ويرى أحلاماً ويجب ، بل اسمحو لي أن أقول
إنه هو أيضاً له غرائزه . (ص ٢٢) .

ويحتتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمي ، إذ
ينفى عنه الرسمية ، لأنه «بطل شعبي» أخذ ملامح الأبطال
الشعبيين ليضيف فكر المبدع على شخصيته ، ويحمل مسؤوليته
الشعبية تجاه أحلام شعب بعينه على هواله ووفق حاجاته كما قلنا :

المجموعة - (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب ، هو اسم فتانا
الثائر ، لن نجدوا له أثراً في فهرس أو مراجع أو على جدران
قلعة ، ولا في نقش جامع أو في ملاحم الشطار ؛ لم يكن يوماً
خليفة أو أميراً في ولاية ، أو من رجال المناصب فهو لم يحك
الدسائس ؛ لم يخن ؛ لم يغدر ؛ لم يكن بوق دهابة ، أو كلب
صيد لحاكم ؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب . لذلك
لم يذكر التاريخ اسمه في الوثائق والمراجع . (ص ٢٤)

(٤ - ٣)

وتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث في رسم ملامح
البطل في مأساة باب الفتوح ، تبدأ من فكرة المجموعة عن طرق
كسر الصمت لأنه «عقم وسلبية» (ص ١١) ، عن طريق إعادة
صنع التاريخ ، وخلق الشخصيات التي تصبح أدوات للمبدع في
صنع رؤيته الخاصة عن الماضي والحاضر في آن واحد .

الشاب الخامس - أمضى أن تعيد صياغته ، تخيله على
هوانا ؛ نرد إليه ما نقص منه ، واستعيد منه ما لا يفله ؛ بكلمة
مختصرة ، نصنع الحقيقة .

وقد فرضت هذه الرؤية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح
الحديث على «محمود دياب» (ص ١٤) ، فاستخدم طريقة

«بريخت» في إقناع المتلقي بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا ،
ليقاس المتلقي على ذلك ، فيعرف أن ما يحدث في الواقع هو من
صنعنا ، وأن بآدبنا أن نحلقه أو نعيد ، ونصوغه ، ونعدله ،
في وعي ، يكسر فكرة الإيهام المسرحي الأرسطية ، ويحول
المتلقي إلى مشارك في خلق المادة وتشكيلها ، وفقاً لمطالب المتلقي
ولرغبته في المعرفة والتوصل إلى «فكرة تساعدنا» عن أن نبيع
حالة الرضاء ، . . . والانسجام النفسي» (٥) .

لذلك ترسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقي ووفق اختيار
المجموعة المعاصرة ، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التحديس
من الصمت أو من الكلام الزائف . وخلق الشخصية بهذه
الطريقة البريختية يكسر في المتلقي رهبة التاريخ ، وجلال
شخصيات الفرسان التي تصيب الفرد بالخوف من المساس بها ،
والتي تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسي ،
تاريخ الحكام والخلعاء والسلطين والقواد من ناحية ، ومن ناحية
أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسيرة الشعبية ، على
سواء ساعد على زيادة جرعة الخوف واللامساس . فقد صنع
التاريخ خاصة في السيرة وما يشابهها «كما فهمه الشعب أو كما أراد»
زعمائهم أن يفهم ؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبي حتى
وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التي ابتدعت
لتدريس القوم تاريخهم . . . (٦)

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة ، يتوسل بها المبدع
للوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات
تراثها . . . (٧)

وكان يخرج «محمود دياب» من هذه القدامة خرجاً جمالياً ،
ودرامياً ، واجتماعياً في آن واحد ، لأن إعادة صياغة التاريخ
وشخصياته تلازمت مع رغبته في إعادة صياغة الذات الفردية ،
والذات القومية . وهذا ما جعل «أسامة بن يعقوب» يتحول
«مرآة» تمكس «إثنين» وتاريخنا ؛ إذ يفقد المؤلف على لسان
الشخصية «المعاصرة» بعض ملامح أسامة السلبية بقداً ذاتياً .

الشاب الأول - لقد خلقناه على «شاكلتن» ، مهالاً
للمهادنة ؛ وهذا عيب لنا ، كان يتحتم علينا أن نسلناه في
أسامة .

(ص ٦٣)

الشاب الثالث - إليكم فكمرون - التي هي فكرة أسامة في
فلس الوقت - . . .

(ص ٦٢)

لذلك كانت شخصية «أسامة» أمام المتلقي دائماً حتى النهاية ،
قابلة للتشكيل والتحوير والتشوير ؛ لأنه يملك لنا ، تشكبه في كل

المعاصرة ، مع استدعاء حوادث التاريخ ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم :

الشاب الخامس - التاريخ حفيظة ، وقد نجد فيه «المثال» وربما نعت فينا وقائعته الشعور بالكفاءة ، وبالقدرة على العمل .
(ص ١٣)

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هي ما جعل «القدس» بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتصاممتين : أسامة (البطل المرسوم) وزيد (البطل المتعاطف) :

أسامة - ولسوف تتوثق صداقتنا في «القدس» بأزيد .

زيد - نعم ، نعم ؛ فسلتقى في القدس بالتأكيد .

(ص ٥٧)

أخيراً تلتقى الشخصيات كلها - خلال المسرحية في ناحية القدس . وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامي على محاورين : أولهما صراع (العرب / الفرنجة) ؛ وثانيهما (كتاب باب الفتح / الواقع التاريخي) - فإن جوهر المحورين هو تحرير الإنسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق ، سواء أكان استعماراً ، أم زيفاً ومديحاً . ويحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين ، أن يلقى صلاح الدين الأيوبي المختبئ في التل نتيجة لانتفاخ الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه ، وكانت خيمته محط النظر بل محط الأمل :

أسامة - ألتقي بصلاح الدين ، وأسلمه فكري ليعمنحه سيفه ؛ إنه الأمل الذي أشرق في قلب اليأس بسيفه ، وفكري ستصبح الجنة ملكاً لامتنا في الأرض .

(ص ٢٥)

ولكن المصير الذي انتهى إليه أسامة ، يعكس لنا مأساته ، حيث يضطرم أسامة في نهاية المسرحية بالسادة المتحلفين حوله ، بعد قرار الرحيل :

أصوات من السادة - بعنا نفسك !

أسامة - (صارخاً) لا .

أصوات من السادة - بعنا كتابك !

أسامة - (صارخاً) لا .

فاجر العبيد - فستأخذ منك نفسك بغير عوض .

(وتعجز مجموعة السادة في قهقهة عالية ، وتحول الدائرة إلى كتلة يجثى فيها أسامة . .)

(ص ١٥٥ / ١٥٦)

مرحلة من فكرنا على نحو يتلائم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية ، أو ها مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر ؛ لأنه بطل شعبي ، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبي لا رسمي . ونلاحظ - نتيجة لهذه الرعية - تدخل المبدع في سير أحداث الدراما ، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه في يد الشرطة ، ثم يستدعيه وليكمل اللعبة :

الشاب الخامس - علينا الآن أن «نسرده» أسامة من صحراء فلسطين ، ونستأنف لعتنا . .

(ص ٦٣)

الفتاة - فليمنح في رحمتنا معه . .

(ص ٦٣)

وفي كل حركة يستدعي فيها أسامة يفيق المتلقي ويكسر إيمانه أو تغمص روحه . لذلك تفصل المجموعة المعاصرة - في وعى - عن التوزيع وحوادثه - داخل المسرحية - حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر ، في حين أنهم كانوا مازالوا يحشون عن نصر ، وأسامة - في هذه اللحظة - لا بد أن يتفصل عنهم تاريخياً ودرامياً - لأنه يقرر أن نصر «صلاح الدين» (مؤقت) ، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة ، تدرك ذلك من خلال حوارهم ، ومن مشكلة الحاضر المعيش التي تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص ، بحاصة بين الشخصيات : المجموعة المعاصرة - وفي «هكا» مراكب تبحر إلى سواطي «الأندلس» .

لأصوات - هل تصحبنا ؟

أسامة - صحتكم السلامة ، فانا أنتظر «الصباح» .

(ص ٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء ، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة :

المجموعة المسافرة - إلى المعاصرة ، هل تأتون معنا ؟

المجموعة المعاصرة - شكراً ، نحن باقون ؛ «فنحن لم نتصر بعد» (المجموعة المسافرة تانع طريقها) ومازلنا نبحث عن قرار .

(ص ٧٧)

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد ، هو : ماذا تحقق من نصر ؟ وهذا إسقاط لشكل الكاتب ومشكل عصره (قيل حرب أكتوبر ١٩٧٣) .

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية ،
لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلاءم مع المثل الأعلى
المعروف داخله ، ومع إسقاطه المتبع على الحاضر ، على نحو جعل
النص يقوم بدور معرفي وتعليمي وهي . و « ليس توسع الإنسان
أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية لعمله الفني ؛ ومن
المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوي عليه هذه المسألة من
تعقيد ، دون أن نضع في اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع
الذي يعالجه ، وطبيعة المثل الأعلى الجمالي القائم عليه » (٩)

وتقنية الحلم ، بما استبشسه من تقنيات مسرحية أو
بيرانديلولية ، - إن صححت السبب - استهدت أن يقدم محمود
دياب عالماً مصوغاً ، يعي المتلقي والمؤدى والكاتب صناعته ، أو
كما يقول « كير إليلام » في سياق مشابه ، إن المسرح « يمثل عالم
الاحتمال ، عالم « كما لو كان » . وهذا العالم يقف متماثلاً مع
عالمنا وغير متماثل في آن واحد » (١٠) . ومعنى هذا أن المتلقي
مشارك حقيقي في مسرحية « باب الفتوح » ، لأنه يقوم برسم
المطابقة ، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذي
يعيشه ، ليكتشف وعياً جديداً بالواقع ، إلى جانب المتعة
الفنية .

(٦)

ولغة المسرحية مكثمة ، تبعث من الترهل ، وتلتزم بالمنطقية ،
والندرج ، وتتحرك في مستويات متعددة ، على الرغم من كونها
فصحى . ونحن نذكر هذه المستويات في نماذج لغة أشخاص عن
آخرين ، ونذكر نماذج لغة لحظة درامية عن أخرى ، حيث نجد
خطات انفعالية تقوم على « التعبير » ونجد لحظة هادئة تقوم على
البناء المنطقي المرتب للجملة ، حين يكون الهدف هو « الإعلام »
وتحليل الفكرة .

وتعلم النزعة الشعرية الرؤى العامة للغة النص ، والكثافة
والانفعالية وتركيز الفكرة ، أدت جميعاً إلى ذلك . ومن ثم يبرز
دور الصورة الشعرية كلها حزب الأمر ، وكلها استسلم الظل
لدائه ، وأحسن وحدته . وكذلك يظهر الرمز الشعري المشتق من
مادة الخابة ومفرداتها معلماً بارزاً للغة النص ، في حين صار كل
رمز موازياً لفكرة ، أو لشخصية محدودة .

وترهب الجمل وتوتر على لسان الشخصيات ، فتنقل من
كيفية تربية إلى كيفية موروثية في أحيان كثيرة ، وموقفة في أحيان
أخرى ، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية .

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاوجة بين لغة القديم (العماد)
والحديث (أسامة) ، على سبيل المثال ، كما نجد ، أحياناً شعرية

وحين يضح أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره ،
في حين تنتقل دعوته إلى صدور محبيه . والتوازي بين « صياح »
الظل وبقية كتابه عتياً محفوظاً في صدور أصدقائه من جهة ،
وعودة العدو ثانية من جهة أخرى ، يكشف عن رمزية الأحداث
والشخصية ، وكونها قناعتين متوازيتين مرتبطتين بفكرة « المحلص »
التي تعلم المسرحية كلها ، ابتداءً من خلق الشخصية وجعلها
مع الآخرين ، والفكرة الإصلاحية التي تبشر بها ، إلى النهاية
المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا ، استدعى الكاتب ملاحظه في
زمن سطر فيه العماد الكاتب المداح ، وسيف الدين المحافظ ،
ومن كان على شاكلتهما

والحلم في مسرحية « باب الفتوح » بمفهومه المتسع يمثل تقنية
مهمة مثل القناع ، والمسرحية كلها حلم واع ، يقوم به الكاتب
من خلال وسائط الشخصية واللغة . وقد اتصحت قدرة الحلم
على الحذف والزيادة ، والتصوير والتشوير للعناصر المتاحة
للكاتب ، سواء أكانت تاريخية أم جالية ؛ فخلال المسرحية نجد
حرية المجموعة المعاصرة في رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة
المثال الذي يحملون به ، ونجد أن البداية الواقعية للمجموعة
المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحملوا بعالم جديد لكن من
خلال التراث . هذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح
الرمزي بيراندوليو ، كالدخول إلى حكاية من الواقع ،
واستشراف المستقبل بوعي ، وكثرة الإشارات للمسرحية التي
تحدد معظم عناصر المشهد الدرامي .

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون ، في تمس أن يتحول
الحاضر القاسي في أي زمان إلى واقع أفضل ، ففي الفصل الأول
من باب الفتوح حلم بالقانون وتنظيم علاقة الراعي والرعية ؛
وفي الفصل الثاني حلم العلم والتكنولوجيا ، لمحور الخرافة
والسر والتوثيق (ص ٦٢) ، بل حلم المثل العليا ضد الجوع
لنفيه . وفي الفصل الثالث يزداد الحلم والتمنى حين تطبق
الأحداث على أسامة وعلى كتابه .

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع ، فتحول من ضدية
بين الصمت والكلام ، إلى الصراع بين الحرية والعبودية ، ثم
بين أفكار أسامة وأهل الناصب ، ثم يتركز الصراع - في النهاية
- بين التجار (المأسومة) وبين الحلم (المختفى) بفعل الظروف
المحيطة

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات ؛
بمعنى أن الصراع العسكري حتم ثنائيته الصراع الدرامي ؛
فهناك جيش للأعداء ، وجيش مدافع عن أرضه . ثم عكس
الصراع العسكري ثنائيته على « باب الفتوح » فظهر المناصرون ،
والأعداء ، حتى نهاية النص .

عديمة لا تبعد عن نثرية «العماد» ، لانتمائها إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة في العصر الإسلامي الوسيط .

ولقد حاول محمود دياب - عن طريق اللغة - أن يعرض لتقابل بين المعكرين والأسلوبيين في معالجة الواقع ، فكما يحافظ لعماد المؤرخ عن الأوصاف القائمة في عصره ، ليحتفظ بمنصبه ويحتفظ بالتون بمواقفهم لدى صلاح الدين الأيوبي ، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تميز به من تكلف السجع ، والحناس ، ولتقابل والتضاد .

وحين يعترض التلميذ ، مقلداً الصفحات : «لقد سودنا هذه صفحات من الموقمة» ، ولم نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها» ، لا يجدي اعتراضه شيئاً .

وبقده هذه الطريقة هو نقد لطريقة التمكن التي تدور حول الموضوع ولا تدخل فيه .

لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه ، وينضم إلى «أسامة» ، مؤسراً بالجديد ، كاهراً بالتقليد البالي :

زياد - فلنعمل السجع يا سيدنا ، ولنتابع الكتابة بما يوحى به الخطر .

العماد - ليتنى أستطيع يا زياد .

زياد - وما الذي يمننا يا سيدنا ؟

العماد - أصول الكتابة بأفلام ، ... لو تخيلنا عنها ما بقي لنا شيء نذكر به .

زياد - ... ولكن أكاد ألمح في الأجيال القادمة ... أصولاً أخرى للكتابة ...

العماد - ولكنهم لن يروا فينا شئوفاً ، فنحن لن نتفصل عن أيمن يا زياد . (ص ٢٧)

والدافع إلى رفض الجديد ، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتوح ومبادئه ، ورفض أسامة بن يعقوب ، بل هو جوهر تنبع الشرطة لأسامة ، وهو الصراع للهم في داخل المسرحية ، بين هراجة النظرة ، واستدعاء نظرة قديمة في كل شيء .

إذاً خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة ، وحدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة ، وكثافة عباراته وموسيقيتها في كتاب «باب الفتوح» ، فلعته ثلاثم وصحة العام الهاديه ، وفكره المركز :

أسامة - (لعماد) لقد جئت لمهمة أخرى لا بد وأن أنجزها ، وهي أشد خطورة من أن أرفع سيفي لأقاتل ، ومهمتي عسراً ،

لا تبدأ إلا من حيث ينتهي القتال .

(ص ٣٢)

والأمثلة كثيرة في النص ، ولا داعي لتكرارها . هذا في حين تتكلم اللغة في كتاب «باب الفتوح» وترهب وتحمل إيقاعاً خاصاً ، يتناسب مع رغبة المبدع في أن نصير هذه العبارات أمثالاً وحكماً تسيّر على ألسنة الناس ، وتديع بينهم ، عوضاً عن ذلك الأمثال التي تخط من قلوب الناس ، وتؤسس فكراً ماضوياً يثبت دعائم فئة على حساب الباقيين (ص ٦٢) . وكما قلنا فمبديء أسامة هي مبادئ المعاصرين ، يقال في زمن بعيد ، والعيارب التي يقولونها تتكلم هي كذلك عندما يتحدثون جيهاً في صوت واحد ، يوحد كلمتهم ، ويجعلها كلمة شاب واحد ، وهي كلمة أسامة أيضاً . ولو أننا وزعنا عبارات من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة في باب الفتوح ، وهي العبارات التي تتكرر طوال المسرحية ، حل الأسطر ، للاحظنا الحس الشعري والإيقاع الذي يرفع الكلام فوق مستوى النثر .

ولنأخذ مثلاً من كلام المجموعة ، ونورده بشكل الشعر :

- نحن من العامة

أصنى الفقر أهاليها والخوف

يؤرقنا مستقبل أمتنا

لا نلجأ بالصبر ، حلاً أبدياً لمشاكلها ،

نؤمن بالحد الساحق ، بالثورة

(ص ١٠٢)

ولنأخذ مثلاً من كلمات «باب الفتوح» ونكتبها بالشكل نفسه ، ولتكن آخر ما ردد من عبارات ، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضاً :

- المركب توشك أن تفرق .

ولكن نتجها ،

لا بد .

وإن تنخف من بعض الأثقال

ووسيلتنا

احتلق عبيد الأمة

لا يوجد بلد حر

إلا بشعب حر .

ثم قولهم .

لو أننا أعطينا الناس جميعاً .

ومنحتنا كلا منهم شيئاً في الأرض

لزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس . . .
بجنود يسمون إلى الموت
ليذودوا عن أشياء امتلكوها
واكتشفوا كل معانيها :
الحرية ،
شهر الأرض ،
وماء النبع ،
وقبر الجدد ،
وأمل الغد .

(ص ١٥٨)

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالي الاجتماعي ، لتسهيل العبارة ، ونقل المثلث إلى ارتفاعها من حالة العادي إلى حال موزون إلى حد كبير ، فتحفظ العبارة لتؤدي وظيفتها في تغيير وهي المثلث ، وتثبت أفكار الكاتب .

وتقف لغة كتاب باب الفتح نقياً للغة أفضل التخصيص ، في شعر الشعراء المحدثين ، كما تقف نقياً لعالمهم ، مباشرة بعالم جديد ، وإن بدا حلماً على لسان أسامة بن يعقوب . لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعي الجديد ، في تشكيل لغوي بخلاف التشكيل اللغوي العام للمصرية ، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من بحور الشخصيات الأخرى أو لغة التاريخ . وليست اللغة مفصولة عن الصراع أو الشخصية ، فكلها أدوات المسرحي ، يحاول أن يجري الصراع بها ، ليكشف عن أشياء كامنة ، يحاول إضافتها إلى الوعي الموجود لدى المثلث . ونحن نتميز فقرات كتاب باب الفتح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقي ، وترتفع على اللحظة الثرية ، لتحقيق رغبة الكاتب في أن يؤدي إلى حدوث تعبيرات بنوية ليس فقط في وعيهم الفائم ، بل كذلك في وعيهم المحكي الذي هو أساس الوعي الأول (١١) . ليكشف - من داخل الصراع - وعن طريق أحد وسائله ، وجوهه تشكيكه ، وهو اللغة ، العارقي بين الوعي المرفوض (القديم) والوعي (المطلوب) ، وهو وعي باب الفتح .

ولحظة تكثيف الوعي عند محمود دياب هي لحظة تكثيف اللغة . وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية ، تساعده على بيان الفكرة ، فراح يستعير من عالم العابة بعض معردياته ، ومن عالم الفصاء بطيوره ومكوناته الملكية ، ويوظفها في إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة . وقد اخترع رموزاً ومفردات محددة ، مثل : ملك العابة ، الدثاب ، السوس ، النور ، الفئران ، الحرو ، الدود ، الأسد ، الكلب ، البعوض ، الصفدعة ، الثعالب ،

الدجاج ، الحية ، على الترتيب . وكلها دخلت في علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان ، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامي والدلالة التراثية لهذه المخلوقات . وتنضج العلاقة الدرامية بين المثلث وهذه المعرديات في أن كان صلاح الدين : الأسد ، والسر :

العماد - الأسد الرابض هناك فوق التل لا يتم بالأحلام .
(ص ٩٠)

الفتاة (١) - والسر العبقري يجهز خطته ، ليتد إلى الأعداء صرياته الأخيرة .

(ص ٦٤)

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نورا في حريمهم :
العماد - وهم يندفعون إلى القعة بجيدهم كانسور ، لينزلوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين .

(ص ٢٨)

ولذلك كان الأعداء ذكياً وثعالب ، ليتناسب «الرمز الشعري» مع موقع الشخصية الدرامي :

الثاب (٥) - فلما حين يستثير واقعها هذا ، فهم الذئاب المتربصة على الحدود . .

المجموعة - والشعب ما انك يصل ، ويدعوك في صلاته ، أن يولي من يصلح ، والذئاب ما زالت تنهش . .

المجموعة - ومن لم يتمكن من أخيه استعان عليه بالذئاب . والذئاب ما زالت تنهش .

(ص ١٨)

أبو الفضل - لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع ، لعبت معه لعبة الثعالب ، فادعت الموت ، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقي .

(ص ١٠٧)

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء في نظر أبي الفضل
أبو الفضل - بالمرأة الثعالب !

(ص ١٢٤)

والثعالب ، الذين يربحون في كل الأحوال ، حين يندخلون بين البشر في مساومة ، هم الفئران في تعبيرات المسرحية ، وهم السوس أيضاً ؛ لأنهم ينحرون جسد العلاقات الاجتماعية .

المجموعة - إن عصراً تمزق فيه أمة عظيمة ، يجهز السوس عليها

(ص ٢٠)

الشباب (٤) - اراكم قد ملائم المدينة بتجار العيد ، وتجار الكلام ، وتجار الغلال ، والحواة ، والأماقي ، وكل ألوان لسوس

(ص ١٠١)

وتعبر العثران فعل السوس . وإذا كان التجار هم السوس ، والعثران هم الدحلاء والتجار أيضاً :

أبو الفضل (عن التجار) - لقد امتلأ بيتي بالعثران ، ولن يسلم من الصاعون .

(ص ١٢٤)

- فسوف أقتل كل ما ألقاه في البيت من عثران (إلى التجار) أسمعتم ! كل العثران .

(ص ١٢٦)

وبعد ذلك تأتي رموز ، تتبع السوس والعثران في الحجة وحطة الشأن ، مثل الكلب :

فيوصف أرناط (ص ٣٦) بالجرو الجرب ، والجائع بالكلب الصال (ص ٤٣) ، ويتحول الشرطة والعسس المدربون إلى كلاب صيد مدربة ، تبحث عن الفريسة :

المجموعة - كلاب الصيد متربصة على كل طريق .

اسامة - (المطرد) كلاب أحسن تدريبها لتفحص على الفريسة دون أن تسأل لماذا ؟

(ص ٧٣)

وتأتي صور مريمة ، تحمل المعجوز ضفدعة (ص ٧٩) ، والأعداء كالبعوض (ص ٤٧) ، وأبا الفضل رأس الحية (ص ١٤٣) .

وبينما من هذه الرموز انفسامها إلى محورين : محور الكرامة ثم محور النذالة ، مواكبة للصراع الدرامي بين المسلمين والفريجة . ولذلك كانت مفردات الغاية أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكري الفتاك طوال المسرحية كلها .

لكن ابتداء من الفصل الثاني ، تظهر مفردات مهمة ، تعبر عن الرعية في تحقيق الحلم ، وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل / الحلم ، الذي يكمن داخل أسامة بعاصفة ، والشخصيات الأملية بعامة ، ويكون الطرد والظلم معاكساً ، أعني ظهور صور الإشراف ، في مواجهة الظلام

المجموعة - سرعان ما يشرق الصباح ، وتتضح الأشياء فاكشف هذا المكان الذي قاس الظلام إليه .

اسامة - شكراً لكم ، فأنا باق هنا حتى الصباح

المجموعة - فلعلى أعرف في النور ، أي طريق لاحتار . (ص ٧٤)

ويكرر :

اسامة - صحتكم السلامة ، فأنا أنتظر الصباح (ص ٧٦)

عائشة - (لأبي الفضل) لن أتركك يا جدي ، سأبقى بجانبك نتحدث حتى تشرق الشمس على الشروق (ص ٨٢)

اسامة - بعد قليل تشرق الشمس ، ويظهر معها السلطان أمام قبة الصخرة ، ليشرق على أعمال التطهير بنفسه ، وستمتلئ الساحة قبله بالخذ كما كانت حتى العجر . (ص ١١٣)

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أسامها الاستسلام للتداعي ، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً ، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى . وتتوازي أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضد اتجار والأعداء :

أبو الفضل - (للتجار) وعليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم !

واليهودية سيمون توقت نومها بالظلام والليل :

سيمون - جداً ! لقد سكنت . أستطيع الآن أن أنام حين أن تسقط أشعة الشمس على السلم .

(ص ١٢٦)

وتتضمن هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصبح دالة ، إيمائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامي ، في الوقت الذي يقوم فيه الحوار بالدور الأول في نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية في وقت واحد .

ولاشك في أن تقني القناع والحلم ، في علاقتهما بأدوات الكاتب المسرحي ، الشخصيات ، الحوار ، الحوادث ، فادة ، الموضوع . . الخ ، عبر الصراع والتشكيلات النعوية ، قد عكسا رؤية المبدع في المسرحية ، تلك الرؤية التي رأت حينها ، أو حل مشكلاتها ، في تصحيح الأوصاف ، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث ، والواقع كلاهما ، ليبرر المستقبل من خلال هذا الركاب^(١٧) .

مراجع البحث

- (١) يظري هداقالتا المسرحي ، المقدمة من ص ١٣ إلى الآخر المطبعة المودجية ، ١٩٦٧
- (٢) يظري ذلك ، الفرافير ، التقديم النظري للمسرحية ، مكتبة حريب ، بدون تاريخ
- (٣) علي الراعي ، يوسف إدريس في المسرح ، تقديم مجموعة يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي - دار الوطن العربي ١٩٧٤
- (٤) جابر عصفور ، أقبعة الشعر المعاصر ، ص ١٢٣ ، صول - يونيو ١٩٨١
- (٥) عز الدين إسماعيل ، خصايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ١٦ ، الألف كتاب ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٣
- (٦) فؤاد حبيب ، قصصا الشعبي ص ٤٥ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧
- (٧) هل عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ١٨ ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا طرابلس ، ١٩٧٨
- (٨) دويرت بروستايين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ص ٢٣ ، هيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ
- (٩) دريموف ، مشكلات علم الجمال الحديث ، مقال المثل الأصغر ، ص ١٠ ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
- (١٠) كير إيلام ، سيميولوجيا المسرح والدراما ، عرض بيبة إبراهيم ، ص ٢٤٨ ، صول ، يونيو ١٩٨٢
- (١١) لوسيان جولدمان ، الوعي الممكن والسيهي انقائم ، ترجمة محمد بركة ، ص ٧٠ ، مجلة افاق ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٨٢
- (١٢) اعتمادا هنا على ص باب الفتح ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، وقد وضعنا الإحالة في نهاية الاقتباس تجنباً لطول الحاشية.



<p>قائمة كتب طبعات تيسير فهمي</p> <p>مسرح الطليعة</p> <p>تأليف: رافقت الدويري إخراج: عادل هاشم</p> <p>ليكن ١٠٠؟ وليه؟</p>	<p>النجاس الدخلى للثقافة</p>
<p>على مسرح الجمهورية محسنة توفيق على الصبحار</p> <p>المتجول المتجول</p> <p>تأليف: نجيب سرور إخراج: صراده صبر</p> <p>مئين أحييت ناس</p>	<p>البيت الفني للمسرح</p>
<p>على مسرح العروبة طوال شهر أبريل</p> <p>المتجول المتجول</p> <p>تأليف: محمد مصطفى مؤلف: محمد أبو طالب مؤلف: انعام عبد القادر إخراج: سامح أبو طراوي</p> <p>أمن الغولة</p>	<p>يقدم</p>
<p>نسخة: أمينة بكور مؤلف: محمد رأفت مؤلف: محمد رأفت إخراج: صلاح السقا</p> <p>مسرح القاهرة للغرائب</p> <p>خرج وطيع</p>	<p>خلال شهر أبريل</p>

وشائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ،
الذي يضم نصوصاً من النقد العربي الحديث ، يحتاج إليها
النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصاً من النقد الغربي لم
يسبق نشرها مترجمة إلى العربية .

وقد آثرنا أن نشر النصوص العربية في صورتها التي
وردت فيها ، دون تدخل منا ، إذ كان الهدف هو إتاحتها
لمن يصعب عليهم الحصول عليها في مظانها . وكل ما نرجوه
هو أن تكون هذه النصوص مقبولة في التعريف بجملة النقد
الأدبي الحديث .

نصوص من النقد العربي الحديث

البيان

مقابلة بين الشعر العربي والشعر الأجنبي

نصوص من النقد الغربي الحديث

- | | |
|------|---------------------------------|
| ١٩٢١ | • نثرونظم |
| ١٩٢٧ | • الأدب والعلم والعقيدة الفطيمة |
| ١٩٣٠ | • الشعر والدعاية |
| ١٩٣٥ | • الدين والأدب |
| ١٩٤٧ | • في الشعر |



البَيَّانُ

نشر المقال في الأعداد الثلاثة التالية من
« البيان » ج ٧ - أول سبتمبر ١٨٩٧
« البيان » ج ٨ - ١٩ سبتمبر ١٨٩٧
« البيان » ج ٩ - أول أكتوبر ١٨٩٧

مقالة

بين الشعر العربي والشعر الافرنجي
من قلم الكاتب المؤدّي نجيب اتدّي الحناد احد منشئ جريدة
لسان العرب الفراء

الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس الى عالم الخيال والكلام
الذي يصور ادق شعائر القلوب على ابداع مثال والحقيقة التي تلمس احيانا
اثواب الخمار والمعى الكبير الذي تبرزه الافكار في احسن قوالب الابداع
واحسن وجدانات النفس لتمثل للمرء فيحبها سهلة وهي متعنى الابداع والاعجاز
بل هو الآلة التي تخرج من قلب الثكلان والنمّة التي يترجم لترديدتها الطروب
النشوان والشكوى التي تخفف لوعة الشاكي ويأس بها الحب الوطن بل هو
الحكمة يجدها الحكميم فيبرها بما يليق بها من محاسن اللفظ ويوازن بين اجرائها
موازنة تحب ورودها على الأذن وتقرّب منها من اللفظ والجمال تراء

المين فحجب ان تحفظ ذكراه فتبقى صورة ماثلة يراها من لم يكن قد رآه .
ومن نظر في تاريخ الشعوب وسيرة الامم لم يجد شعباً ولا امة بلغت غاية من
المدنية او تأخرت درجات في الحضارة الا كان الشعر منها نصيباً ولنظم
بين افرادها سجية يدل ذلك على أن الانسان شاعر كما هو ناطق بالطبع
وأن الطبيعة تنضج التوازن والانتظام في عناصرها وسائر كائناتها واحوالها
وما احسب الشعرود بني والقصري بنوح الا ولها من انتظام تقاريدهما طرب
ومن وزن ألسنها سرور هو مسرة الشعر في النفس وطيب اوزانه على الأذن
وحسن قطيعه على الحواس وما المبالاة لولا توازن نبرات وتساوي إيقاعه الا صوت
عمل لا معنى له ولا تأثير فيه

ولقد أولت بهذا الفن منذ الصبي وحرفت له من اوقات الفراغ
برهة طويلة قرأت فيها دواوين العرب ونظم الجيدين من شعرائهم ثم قرأت
كثيراً من شعر الفرنسيين وشعر غيرهم منقولاً الى لغتهم كشر اليونان والرومان
والانكليز والالمان والاطليان وكلهم من شعراء الدنيا المدودين الذين لم تُرجم
اقوالهم الى اللغة الفرنسية الا لشهرتها وابداع ناظميها مثل هوميروس وفرجيل
وتاس ودانتى وشكسبير وشيلر وامثالهم من ائمة الشعر الا فرنجي الذين تُضرب
بهم الامثال ويُستشهد بقوالهم في كل مثال . وقد سألتني من لا تسني عفاقة
أن أستمع بما توصلت اليه من قراءة الشعرين العربي والافرنجي على وضع
مقابلة في هذه المجلة النراء ابيّن فيها المقابلة بينهما وانكلم عن الفرق بينا وبين
اهل الغرب في معاني الشعر وانواع ابراده واذواق ناظميه وطرائق البيان في
ماخذه وابرار المقاصد منه الى ما يتصل بذلك من قواعد نظم الفعوية والمنوية
عند كل من الفريقين . وهو ولا شك مطلب عسير وبه بيدة تقف دون عايتها
سوابق الاقلام وتحسر دون ادراكها بصائر الافهام اذ ينبغي للكاتب ان يعلم لغة

كل شاعر من هؤلاء الشعراء ويعرف منزلة الشعرية في اهل لسانه ويكون
قادراً على الحكم في شعرهم وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا مما يستلزم
علماً كبيراً وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات

ولكنني لست في شيء من ذلك ولا انا في هذا البحث من حيث
الفصاحة اللفظية والتراكيب القوية بل انا اعرض للكلام فيه من حيث المعاني
الشعرية التي وهبت عليها متفولة الى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات
واقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط اي من حيث
ايراز المعاني العقلية التي تدل على مقدرة الشاعر ومنزلة من النبيل والحكمة مع
بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسي التي عنها اقل كل ما رأته من
شعر الجميع مملاً فيها بنام معانيه . وما أنكر أن قل الشعر الى النثر وتصوير
المعاني الشعرية في قوالب نثرية ولا سيما اذا كانت تلك القوالب من غير اللغة
التي وضعت فيها مما يحيط قدر النظم ويخل به عن رتبة البلاغة التي كان يحتاج
بها في لسانه الاصيل ولكن الشعر الاوربي قد يكون واحداً قريباً من هذا
التبيل اذ أكثر اصطلاحاتهم الكلامية وضروب تعابيرهم اللفظية قلما تماوت في
درجات البيان ووجوه الايضاح والتعبير لانها كلها ترجع الى اصل واحد هو
اللغة اللاتينية التي هي ام لغاتهم جميعاً وعنما يشتق أكثر الفاظهم ومسمياتهم
وطرق الانشاء عندهم بحيث انك لو قلت كتاباً من الطليانية مثلاً الى الفرنسية
لم نكد تحتاج في قلبك الى الزيادة على ترجمة الالفاظ ما عيانها ومواضعها دون
تغيير يذكر في اسلوب العبارة او تفسيق مفرداتها على الوجه النحوي اذ النحو في
كلتا اللغتين متقارب لا يكاد يباين الا في النادر وضروب البلاغة الانشائية
منشابة لا يكاد يختلف فيها الذوق عن الذوق الا اختلافاً يسيراً في مواضع
لا تذكر وبخلاف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فان النقل

عنها مثل النقل إليها يستلزم تعديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريباً وتقديم كثير من الفاظها أو تأخيرها وربما أدى الأمر بالنقل إلى تغيير الأصل بحيث لا يمكن إلى معنى يقاربه لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين وتباين أذواق أهلها في نحوه التعبير وأساليب المجاز وطرق الاستعارة مما يرجع إلى ما لوف كل من الفريقين في حال الحضارة وهيئة الاجتماع . ولذلك كان أكثر الأشعار الأفرنجية المنقولة إلى اللغة الفرنسية لا يعقد من جمال معايير الشعرية شيئاً سوى ما كان عليه من طلاقة النظم ورويق القالب الشعري وكان من وقف على تلك الأشعار منقولة إلى هذه اللغة كأنه وقف عليها في لغتها من حيث دقة المعاني وإبتكارها ودرجة تأملها في مقام الشاعرية وذلك لما قدمناه من اتفاق أكثر هذه اللغات في أصولها وقرب المشابهة بينها في بيان المواقف والوجدانات ولا سيما وأن أصحابها في نظمهم إنما يميلون على دقة المعاني وحنائق الأفكار أكثر مما يمتدحون على رشاقة اللفظ وزخرف الأساليب إذ لمعناهم أصيب من لغتنا كثيراً وقلما تختلف أنواع التعبير عديم بالنسبة إلى اختلافها واستفاضتها عندنا بحيث أنهم لا يجدون لابرار المعنى صيغة أو صيغتين إلا وحدها له نحن عشر صيغ أو أكثر نتقن بها في أبرارهم وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الأجيال والتقصير فيها وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات

ولا بأس قبل الدخول في هذه المقابلة التفصيلية بين أشعارنا وأشعارهم أن أورد للمطالع نبذة اجمالية عن أصل الشعر عندنا وعندهم ودرجات ارتفاعه في سلم الكمال من حين نشأته إلى هذا العهد وما قلب عليه من أحوال المعاني وشؤوننا بتقلب الأيام على أصحابه من الشعوب إذ هو مرآة الأخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم في مراقي تقدمها وحضارتها إلى الآن . وأبدأ من ذلك بما يقوله الأفرنج عن أصل الشعر عندهم وكيفية تدرجه ووصوله إليهم على

سلسلة اول حلقاتها بدء الشر في العالم منذ عهد آباءنا الاولين وآخرها ما صار
اليه على عهد شرارهم في هذا العصر قلاً عن فيكتور هيغو أكبر شرار
الفرسيس واشهرهم في هذا الفن قال

ان الهيئة الاجتماعية التي تمر الارض اليوم لم تكن هي نفسها التي كانت
تمرها من قبل بل ان المجتمع الانساني قد نشأ ودرج وشب كما ينشأ الواحد
من افرادو فكان صيماً ثم صار رجلاً ثم نحن الآن نشهد شيخوخته الكبرى .
ولقد كان قبل الاوان الذي يسمى المعاصرون عهد الحرافات اوان اقدم منه
يسمى السلف العهد الضيق واولى به ان يسمى عهد الاولين وبه تحصل عندنا
ثلاثة عهود للمجتمع البشري من يوم نشأته الى هذا العصر . ولما كان كل
مجتمع له شر بخصوصه يمتاز به عن سواه فقد رأينا ان نين هنا ما كان من
المزية الشرعية لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التي هي اطوار الحياة الاجتماعية
من بدء نشوتها وهي عهد الاولين وعهد الحرافات والعهد الحاضر وهو يشتمل ما
كان من العصر الوسطى الى الآن

فلقد خلق الانسان جديداً في العهد الاول وخلق الشر معه بالطبع اذ هو
منطور عليه فكانت اشعاره الاناشيد والاعاني الروحية طبقة لما كان يرى حوله
من محائب الله وآياته ثم هو قد كان قريب العهد بصنع الله له فكان شره
الصلاة والابتهال وكان تعود النظم عنده ثلاثة اوتار لا يرن عليه سواها وهي
الخالق والخلقة والنفس . ثم ان الارض كانت قراً خالياً ينقسم سكانها الى
اسر لا الى قائل ويسمى حكامها آباء لاملوكا وكان العيش فيها على دعة وسمة
ليس فيه اجتياز ارض مخصوصة ولا شريعة ولا نزاع بل هو عيشة رعاة رحل
هي مهد كل حصارة ومدينة ولكها لم تكن في شيء منها على الاطلاق وكان
فكر المرء فيها كحياته اشبه بحماية سارية تنير لشكاتها وتختلف مجاريها باختلاف

ما يجب علينا من الريلح وهذا هو الانسان الاول بل الشاعر الاول وبدعى
عهده عهد الخليفة او عهد الاولين

ثم تندرج العالم في مراقي فطرته الكالية فانسع نطاق العمران وامتدت
حدود الاجتماع فصارت الأسرة قبيلة وصارت القبيلة أمةً وشعباً والتفت كل
هذا المجموع على قطب واحد جعله مركز عرانه قشأت من ذلك الامارات
والدول وقام المجتمع المدني مقام القبائل الراحلة واختط مصر الواسع مكان الحلة
الصغيرة وشيد القصر الربيع مكان الخيمة المصروبة وبني الهيكل العظيم في موضع
حيمة الاجتماع وبني اولئك الرؤوس دعة ولكنهم صاروا دعة شعوب بدلت
القطعان واستدلوا عصا الراعي بالصولجان . ثم ضاقت الارض بسكانها وشعوبها
فصدم بعضهم بعضاً فكانت من ذلك الحروب والغارات وكان الشعر مرآة
لكل تلك الامور تنعكس عنه وتلمع صورها فيه فانتقل بها من حد بيان الافكار
الى حد وصف الحوادث وتصويرها فانظم في سلك تاريخ المصور والشعوب
والدول وتدوين المراتع والحروب والحكايات وخرج من كل ذلك هوميروس
الشاعر اليوناني المشهور وفي قصائده وحدها صور تلك الاعصر كلها وبيان
وقائعها وحوادثها ووصف مشاهيرها وابطلها وآلهتها طناً لما كان عليه الشعر في
ذلك الحين من الجمع بين الدين والدنيا وحقيقة التاريخ واوهام الخرافات

ثم دخل العالم بعد ذلك سيرة حال جديدة هي النصرانية التي درجت
من مهد الشرق فكان الغرب مجتمع انوارها وهدمت مباني تلك الخرافات
للقديمة ووضعت اسس المدنية الصحيحة على آثارها واعلمت الانسان ان له
حياتين حياة فانية وحياة خالدة وانه مثل حياته مؤلف من عنصرين حيوان
وسلق ونفس وجسد وفصلت بين التسم والاجسام فصلاً بيذاً ووضعت بين
الخالق والمخلوق فرقاً شامساً فارتقى بها عقل الانسان من حال الى حال وتحولت

احلاقة التي هي بحر عقائد من صيغة الى صيغة اخرى وانتقل الشعر عنده من دائرة الوم الى حد الحقيقة ومن الخيال الخرافي الكلاب الى المعنى الحسي الصحيح حتى بلغ ما هو عليه في هذا العصر (انتهى كلام الشاعر الفرنسي بعض تصرف)

اما الشعر العربي فلم يكن في شيء من تأريخ الشعر الافريقي في تباعد اطواره وشدة التباين في تنقله من حال الى حال على ما بينه الكاتب الفرنسي لما قلناه من كلامه وانما هو شعر منعد في نفسه نشأ في بلاد العرب بمحصولها واجراءه الله على السنة العرب وحدهم دون سواهم لم يأخذوه عن احد متسللاً كما اخذ الافرنج شعرهم عن اليونان والرومان ومن قبلهما ولم يأخذ احد عنهم كما أخذ عن غيرهم بل بقي منحصراً فيهم تادولوه ارضاً عن الطبيعة سيف بدوتهم ولم يورثوه احداً من غير قبائلهم والناطقين بساكنهم وجعل ما كان من قلب اطواره عندهم انه لما انتقل الى الحضر او لما انتقلت بدوة العرب الى الحضارة المدنية لم يطرأ عليه سوى تغيير بزمته بتفتيح بعض الفاظه وتغيير السهل المأثور منها وأطراح الكلم الوحشي الذي تأماه رقة الحضارة وآداب اجتماعها واما ما سوى ذلك من فسق نظمه وديباجة معانيه وطرائق انشائه وبيان المقاصد منه فانه لم يكده تغيير في شيء منها الا ما دعت اليه حالات الحضارة في بعض مصطلحاتها ومُسخت عاداتها بل هم لا يزالون على المجرى العربي القديم في وصف الديار والبكاء على الاطلال والتشبيب بالحبيب وتقديم الفزك والنسيب بين ايدي ما يقصدونه من الانغراس ونظم الحكم والامثال في اثناء ما يمرض لهم من صنوف الكلام وربما خرجوا عن ذلك الى ما أحدثته عندهم الحالة الحضرية من وصف الرياض والقصور ومحال الشرب وامثالها مما لم يك معروف في الحاضرة او كان مخصوصاً بالترفين منهم ممن اتقت لهم مثل تلك الحالات.

وبالجملة فهم قوم جرى الشعر على السنتهم كاملاً فيما نرويه عنهم الا اذا كان قبل ذلك شيء لم يلفتنا عما لم ينقل لنا التاريخ ولعل اول ما نعلقوا به منه هذا النوع المعروف بالرحز وهو مفلة بين الشعر والنثر يلتزمون في كل بيت منه قافيتين فقط على نحو ما نراه في الشعر الافرنجي ليومنا هذا ثم تطرقوا منه الى سائر الاوزان يلتزمون فيها القافية الواحدة في جميع ابائتها. وكان شعرهم في اول امره مقصوراً على حوادث انفسهم والابانة عما يكتنه الشاعر من شكوى او وجدان او حكاية واقعة غرامية او حماسية يبرزون المعاني الشعرية في ذلك كله كما تصور لم نفوسهم مجردة عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية بما درج عليه المولدون بعد ذلك واذا خرجوا الى المدح لم يمدحوا الرجل الا بما فيه ولم يذكرنا من حسنه الا ما صدر عنه فعلاً كما لنهم اذا رثوا مقتوداً لم يرثوه الا بما تنفع به قلوبهم من الحزن عليه وبيان اسلافه وصفاته كما رى ذلك في قصائدهم الجاهلية والحضرمة كقصائد زهير في حرم بن سنان وقصيدة كعب في مدح الرسول واستعطافه وامثال ذلك فانك لا تجد هناك اختلاقاً في المدح ولا تطرقاً في الاطراء ولا افراطاً في التثناء الا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حد المقبول السائغ في الافهام على غير ما صار اليه المدح بعد ذلك من العلو الزائد وكثرة التشعب في ابراز المعاني الخيالية والصور الوهمية والخروج تارة الى الخيال حيث يجعل المادح بمدوحه حاكماً على الدهر ويضع في يديه اداة الاقدار ويقترب عليه تناول النجوم لو ارادها ويوصل حد حكمه الى الشمس والبدر توسعاً في المعاني وتفنناً في ابرادها وتصويرها كأنهم لما انتقلوا من حالة البداهة الجاهلية التي هي اساطير والقطرة الى حالة الحضارة التي هي سلم الارثقاء ومدرجة التأنق في سعة العيش وترف النعمة ورأوا غير ما كانوا يأنفون من ابهة الملك وزينة الحضارة

انتقلت معانيهم الشعرية ايضاً على هذا النسق تدرجاً معهم سيف في حراقي المدينة
وحمل الشاعر يزخرف معاني شعرو كما يزخرف منزله ويتقن في ايراد مقاصده
كما يتقن في طامير ولباسه ويرتقي بها في سلم الخيال الذي هو تلو الحقيقة كما
ارتقى في سلم الحصار التي هي رديف الداوة والعطرة الى ان بلغ الشعر عندنا مبلغه
المعروف لهذا المهد لم يتحول عن حقيقة اصوله ونسق نظمه الا هذا التحول النسبي
اما الفرق الفاصل بين الشعر عندنا وعندهم فلي نوعين لفظي ومعنوي
اما اللفظي فهو ما تعلق بالوزن والقافية فان وزن الشعر عندهم يتألف من الالهية
اللفظية وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد سواء كان ذلك
الحرف وحده او مقترناً بحرف صحيح ويسمى هذه الالهية سيف في اصطلاحهم
الشعري « أقداماً » وبها تنقسم البحر الشعر عندهم على حسب اعدادها في البيت
فيكون اطولها ما تركب من اثني عشر هجاء وهو ما يسموه الوزن الاسكندري
سبة الى الاسكندر واقصرها ما تركب من هجاء واحد فقط بحيث يسوغ
للشاعر عندهم ان ينظم النظم يكون اول ابياتها اثني عشر هجاء ثم ينزل فيها
بالتدريج الى ان يحتجها بهجاء واحد على ما يشبه بعض التواشيح الثنائية عندنا
تقريباً . ولكن أكثر الاوزان شيوعاً بينهم هو الوزن الاسكندري ومنه أكثر
قصائدهم ورواياتهم ولكن بشرط في البيت الذي يكون من هذا الوزن ان
ينتهي كل شطر منه بعد الهجاء السادس بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه الى
شطين بخلاف الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطين منه بكلمة واحدة وهو
المعروف عندنا بالمدور . ولكمهم يخالفون العرب سيف في هذا القيد بانهم يصلون
بين البيت الاول والثاني في المعنى واللفظ جميعاً بان يجعلوا الفاعل قافية للبيت
ويضموا مفعوله في اول البيت التالي بحيث يضطر القارئ له ان لا يقف عند
القافية بل يصلها بما بعدها في الالتقاء وهو المذهب الذي انشأه فيكتور هبكر

اخيراً وعليه أكثر شعرائهم اليوم وبخلاف ذلك العرب فإن هذا يمدّ عندهم من
العيوب ولا يتسامحون بوقوع شيء منه في اشعارهم ولو وقع شيء في كلام الغل
شعرائهم كالتأنيب الذي يأتي حيث يقول

وم وردوا الجمار على تميم وم اصحاب يوم عكاظ اني

شهدت لم مواقف صادقات شهدن لم بصدق الود مي

ولا يحى ان اقامة الوزن في الشعر الا فرنجي على عدد الالهية مما يسهل نظمه
كثيراً ويبيح للشاعر ان يقدم ويؤخر في الفاظ البيت ما شاء ويضع في اشأه
القطعة التي يريد بها ولا يحل معه الوزن عكس الشعر العربي الذي يعتمد ورنه على
التفاعل من الاسباب والاولاد فان قديم الحرف الواحد او تأخير فيه قد يؤدي
الى احتلال الوزن بحسبته او ينقل البيت من بحر الى بحر آخر كما هو معروف
عند لرباب هذا الفن

ومما يخالف الا فرنجي فيه مخالفة لخطبة مسألة القافية فانها عندهم لا ترم
الشاعر في أكثر من بيتين ولذلك كان شعريهم اشبه بالاراحيز عندنا على ما قدمناه
قريباً ولكن لم فيها قيدا آخر لا وجود له عندنا وهو انهم يقسمون القوافي الى
مؤنثة ومذكورة ويقتضون ان تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة فذكره على التوالي
بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكورة او مؤنثة ويريدون بالقافية المؤنثة
ما كانت مخنومة بحرف علة وبالمذكورة ما كانت مخنومة بحرف صحيح فهم ابداً
يعاقبون بين هذه القوافي الى ختام القصيدة

وانما حملوا ابيات شعريهم على قوافٍ متعددة لان لغتهم حبيطة قليلة الالفاظ
لا تسع لالتزام قافية واحدة سيفي القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي
الذي له من اتساع لغته واستفاضة الفاظها أكبر نصير واوفى مدد على عدد
قوافيه والتزام الحرف الواحد فيها ومن الغريب انهم مع توسعهم في القافية

بكثرة تغييرها وعدم التزامها وجواز تكرارها نجد أكثر الناس شكوى من
صعوبتها وقلة الطفر بالحكم المتيقن منها حتى إن قولير نفسه وهو من أكبر
شعرائهم كان ينظم منها ويستقيها التبر الثقل والطالم الشديد وإن شاعرهم بوالو
لما امتدح مولير الشاعر الروائي الشهير قال له " علمي يا مولير أين تجد
القافية " . وما تكرر أن شعراء العرب يحفرون بالقافية في شعرهم ويتباهون
بالوقوف على الحكم بها ويمدحون شاعرهم بأن القوافي تنقاد له وأنه يضعها في
أماكنها ولكن شتان بين من يبحر بالقافية وهو يلتزمها في كل آيات قصيدته
وبين من يفر بها ويصدها نيراً ثقيلاً وهو لا يلتزمها إلا في كل بيتين من آياته
ثم إن عدم خلا ذلك نوعاً من الشعر يسمى " الشعر الأبيض " وهو
الذي لا يلتزمون فيه قافية بل يرسلونه أرسالاً ولا يتقيدون فيه بغير الوزن
وأكثر شيوع هذا النوع عند الأمكثير وعليه أغلب منظومات شاعرهم شكبير
أحدنا عن الشعر اللاتيني القديم . ومن اصطلاحهم في النظم اسم يخالفون بين
آيات القصيدة في قوافيها بأن يفرقوا بين كل بيتين من قافية واحدة بينين
آخرين من قافية أخرى على ما يشبه نسق الموشحات الأندلسية عندنا إلا أنهم
توسعوا في المقارنة بين الأوزان توسعاً رائداً حتى صاروا ينظمون المقطوع الواحد
من الشعر على عدة أوزان مختلفة لا ينطبق مجموعها على القوق السامي إذ يما
الأذن تسمع وزناً في بيت إذا بها قد انتقلت فجأة إلى وزن آخر ومنه إلى غير
دون إن تستمر على وزن معلوم وهو مما لا يوجد عندنا إلا في بعض الموشحات
المهجورة التي لم يعد أحد ينسج على منوالها في هذه الأيام

هذا مجمل ما نبين الأفرغ فيه من حيث اصطلاح الشعر الفطلي
ومتضيات قواعده وأوضاعه وأما من الجهة المعنوية فأول ما يخالفوننا فيه أنهم
يلتزمون الحقائق في نظمهم التزاماً شديداً ويبعدون عن المبالغة والاطراء بعداً

شامعاً فلا تكاد تجد لهم علواً ولا اغراقاً ولا تشبهاً جيداً ولا استعارة خفية
 ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من المعاني الشعرية في جميع وجوها ومقاصدها
 فهم من هذا القبيل اشبه بالعرب في جاهليتهم اذا مدحوا لم يبالغوا واذا وصفوا
 لم يُغربوا واذا شبهوا لم يُعمدوا سيف التشبيه واذا رثوا لم يعمدوا صفات المرنى
 واخلاقه في المعاني السهلة المقبولة على خلاف ما صار اليه شعر العرب ضد
 الاسلام من الاغراق والعلو والمبالاة سيف الوصف الى ما يموت حد التصور
 والادراك مما اشترنا اليه في فاتحة هذا المقال . غير اننا اذا خالفناهم في اكثر
 هذا الامر ففهمهم على اتفاق في بعض اطرافه اي انه يجوز عندنا كل ما
 يجوز عندهم من هذا القصر ولا يجوز لديهم كل ما يجوز لدينا منه بحيث كنا
 جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليه ما امردنا به دونهم من ذلك
 الاغراب وكنا نقدر ان قول « اعذب الشعر اكذب » واحسن اصدق ، وهم
 لا يقدر ان يقولوا الآن احسن الشعر اصدق قط . ومن وقف على ما في
 ديوان الحماسة من شعر العرب في الجاهلية وصدر الاسلام ووقف على شعر
 الافرنج اليوم رأى ان لا فرق بين الشعرين في بساطة المعاني وصدق التشبيه
 وحقائق الوصف وعجب كيف يكون كمال الشعر عند الافرنج في عروة مدنيهم
 وقام حضارتهم مثاباً لبدء نشأته عند العرب سيف ابان جاهليتهم وخشونة
 بدائيتهم . على اننا اذا شابهنا الافرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة
 والتزام الحقائق وبيانهم كثيراً في شعرنا الاخير من عهد النبي الى اليوم من
 حيث الاغراب في المعاني والمبالاة في الوصف بما يُخرج الكلام عن حد
 الحقيقة احياناً او يلبس الحقيقة الصنيرة منه الثوب الطويل الصافي من الحمار
 والايهام حتى يكاد ينكرها الحفاط وتبدو له على غير وجهها المعروف الا ان
 ذلك لا يرد في شعرنا الا من بعض الوجوه المحدودة كالنزل والمدحج واشباهها

بما يوافق الخيال ويمجري مع وهم النفس ويقصد به تصوير الوجدان الخفي
أكثر مما يقصد به تقرير الحقيقة الراهنة ولذلك تنن فيه شعراء العرب وتناصبوا
الى الصور الخيالية منه يصورونها في كل قالب ويأتون بها من كل سبيل وقد
آمنوا ميدان الخيال فسيما جالوا ووجدوا مجال القول ذا سعة فقالوا وساعدتهم
اساليب اللغة واتساع تراكيها وملاغة تسييرها وجزالة الفاظها ووفرة الاستعارات
والكنائيات فيها فارسلوا اهراس قرائنهم مطلقه البيان واجالوا بصائرهم في سماء
المعاني فاستنزلوا التهم من المنان . واما ما سوى ذلك من تقرير الوقائع وايراد
الحكم وضرب الامثال وتصوير الحقائق ووصف المشاهد فانهم لا يكادون
يخرجون عن حد الطبيعة ولا يبعدون عن محجة الصدق والقصد ولا يأتون الا
بما تلقوه البداة ويميلون الجنان على الاسان فهم من هذا القيل يشبهون الافرنج
وان لم يشبههم الافرنج من غير هذا القيل . ثم ان من اصطلاح الافرنج ان لا
يقدموا شيئاً بين ايدي اغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد
ولا مقدمة على خلاف ما يفعله اكثر شعراء العرب من تقديم الغزل والنسيب
والحكم وامثالها امام ما يقصدون من المدح او الرثاء الى ان يخلصوا منها الى
الآن ذلك ليس بالامر اللازم عندنا وكثيراً ما يأتي الشاعر جرضه في مفتتح
قصيدته دون قوطنة ولا تمهيد . وما يخالفوننا فيه انهم يتجافون عن الفخر في
قصائدهم ولا يستعملون التمدح في كلامهم بل يمدونه عيياً وقصاً خلاف العرب
الذين جروا على هذا الامر دهرًا طويلاً وجعلوا له في اشعارهم باباً خاصاً على
انه مع كونه مباحاً عند العرب فهو اليوم من المذاهب المرغوب عنها لما في
طبيعة العصر من اباته الا اذا دعت اليه ضرورة تدفع الشاعر الى مثله في
مقام النضال والمناظرة عن الاحساب

وما فاق الافرنج فيه في مقام الشعر واقرءوا به دوننا نظم الروايات

التمثيلية واعتدادها من اول احوال الشعر واسمى درجاته واشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه وهم مصيرون في هذا الاعتقاد كل الاصابة لان في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على الفضل والانداع اكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات اذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة النظم في وضع اياتها ولطف التصور في بيان شائز تمثيلها واختلاف حالاتهم ودقة النظر في تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم روية طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في التصور والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المستقلة التي يقصد بها المناظم غرضاً واحداً فيأتي به في ايات ممدودة لا يصطر فيها الى عقد حكاية ولا الى ثقل صراطف متعددة ولا الى اقامة نفسه في موقف كل شخص من اشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق من شعوره ويضع في كونه التمثيل ما كان ينبغي ان يقوله صاحب الدور الاصيل. وقد انتقل هذا الفن الينا في هذه الايام واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية واحصهم المرحوم المأسوف عليه الشيخ خليل البازجي في روايته المروية والوفاء الا اننا لم نبلغ فيه مبلغ الافرنج جد ولا وصلنا الى ما وصلوا اليه من درجة كماله واتقانه.

ومن الفرق بيننا وبينهم في نظم الشعر اننا نوقم في وصف الشيء وهم يفرقوننا في وصف الحلة اي انا اذا وصفنا الاسد او الفرس او القصر او القنق الجبل او النادة الحسناء اتينا في ذلك باحسن مما يأتون به وتوسموا فيه توسماً لا يقدرون هم على الاتيان بمثله. ولئنهم اذا وصفوا حلة من قتال رجلين او معركة جيشين او مقابلة عميين او غرق سفينة او مصاب قوم جاءوا في ذلك باحسن مما نحى به وتوسموا فيه بما لا يقدرون ان نسبهم اليه. ومثله ذلك ان المتنبي وصف الاسد بما لا يقدرون افرنجي على وصفه بمثله وهيكو وصف معركة واترلو

بما لا يقدر شاعر عربي على الاتيان بنظيره هم بذلك اقدر على تصوير الوقائع
ونحن اقدر على تصوير الاعيان لانا اذا وصفنا الشيء بلغتنا من بيان صفاته الى
ادقها واخطاها وتوصلنا من ادراك معانيه الى اصغرها وادناها حتى لا نبقى منه ماقية
ولا قوتسا منه حقيقة وصف وهم اذا وصفوا حلة او موقفاً توصلوا الى اخفى
دخائله واباوا عن ادق خباياه ويطروا لعين الفكر ما لا تكاد تبصره عيون
الحس من غوامضه وسرائره وذلك لانهم ينعون وجدانات النفس الى اقاصها
فلا يفوتون منها جليلاً ولا دقيقاً وهي المزية التي يعتبرون الشاعر بها ونحن
نشير الى تلك الشعائر اشارة اجمال وترك الى القارئ تعلم التصور والتفصيل
هذا ولو تبنا بيان كل فرق بيننا وبين الافرنج من مثل البديع اللفظي
والمعنوي بما لا وجود له عندنا والتفنن في ايراد المماثل على اساليب كثيرة
ما افردنا به دونهم واوردنا على كل ذلك شاهداً من كلامنا وكلامهم لضعف
بنا المجال وخرج بنا نطاق البحث الى ما يفوت حجم هذه المجلة ويستغرق كتاباً
باسراً ولكن الذي يؤخذ من جملة ما اوردناه انهم قوم امتازوا عنا شيء
وامتزنا عنهم باشيء وانا قد جمعنا من شرم احسنه ولم يجمعوا من شمرنا
كذلك وهي ولا شك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها
من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التمييز واتساع مذاهب البيان حتى لقد
سماها الافرنج ضمهم «اتم لغة في العالم» وكفى بذلك بياناً لفصلها على سائر
اللغات ومن ثم بياناً لفصل شعرها على سائر الشعر وكل فنن ما فيها من معجزة
واقعه اعلم

نماذج رائعة من الأدب السياسي الرفيع

حكايتُ الميساء غفركا بيل

مليج

- مجموعة مقالات لطف حسين ، في الحرية والديمقراطية وأصول المعارضة السياسية ، تصور كفاح الأمة تحت راية (الوفد) ٣٠ - ١٩٣٣ - الجزء ٣,٠٠٠
- المستجاد من فعلات الأجواد ، لأبي القاسم علي بن الحسن التتوخي تحقيق المرحوم الشيخ يوسف البستان ٣,٥٠٠
- صحف بونابارت في مصر ١٧٩٨ - ١٨٠١ ، جزءان ١٠,٠٠٠
- بينهوفن ، الموسيقار العبقري الأصم ٣,٠٠٠
- فاجنر ، اللحن الثائر ٢,٥٠٠
- رباعيات الخيام ، ترجمة وديع البستان وتقديم مصطفى لطفى المنفلوطي ٤,٠٠٠
- THE RUBAIYAT OF OMAR KHAYAM : E. FITZGERALD ٥,٠٠٠
- العملات العربية الموجودة في (دار الكتب المصرية) ، لستانلى لين - بول ١٠,٠٠٠
- ARABIC COINS : STANLEY LANE - POOLE
- الزهاوى وديوانه المفقود ، هلال ناجى ١,٥٠٠
- حصوة في عين فاطمة ، لعبد الوهاب داود ١,٠٠٠
- الأغاني والموسيقى الشرقية ، لأحمد منسى ٥٠٠
- ١/٢ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب ، للشيخ يوسف البستان ٢,٥٠٠
- تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية ، لطويبا العنيسى ٧٥٠
- العروة الوثقى ، للأفغان وعحمد عبده ٦,٥٠٠
- معالم تاريخ السودان وادى النيل ، للشاطر بوصلى عبد الجليل ٥,٠٠٠

خصم لدور النشر

تكلفة البريد وقائمة المطبوعات مجاناً

الناشر: دار العرب للبساتنى

٨٥ عاما في خدمة الكتاب العربى

٢٨ شارع الضجالة - القاهرة ت ٢٥-٩٠٨

تصوُّص

ت . س . إبيوت

النقدية

١٩٢١	نثر ونظم
١٩٢٧	الأدب والعلم والعقيدة القطعية
١٩٣٠	الشعر والدعاية
١٩٣٥	الدين والأدب
١٩٤٧	في الشعر

نثر ونظم (١٩٢٢)

شريت في مجلة Chaptbook نشاب بوك ، أبريل ١٩٢١

أو نوع الشيء الذي يجعل به أن يعبر عنه نظمٌ بيد أنك إذ قلت بهذا الأمر الأخير ، لاستبعدت قصيدة النثر وإذا قلت بالأمر الأول ، لا تكون قد قلت غير أن أشياء معينة يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً ، أو أن أي شيء يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً . ولست ميالاً إلى أن أعارض أيها من هاتين النتيجةين ، بوضعها المذكور ، ولكن لا يلوح أنهما تدنوان بنا من تعريف قصيدة النثر . لست أقترح تطابقاً بين الشعر والنظم ، فبين الواضح أن الشعر الجيد شيء آخر إلى جانب كونه نظماً جيداً . والعظم الجيد قد يكون شعراً قليل الشأن جداً . وإني لأقدر تماماً معنى أن يقول شخص إن قطعاً من سير توماس برتون « شعر » ، أو أن « قل كوبر » لدنام ليست شعراً . وأيضاً ، قد تكون الأولى نثراً جيداً ، ومن المؤكد أن الأخيرة نظم جيد . وسير توماس معذور في كتابته نثراً ، وسيرجون دنالم في كتابته نظماً . إن السيد ألدجنن خليف أن يقول إن ثمة نوعين من النثر - نثر ثولتير لوجيون من ناحية ، ونثر جاسباردي لانسوي أو *Suspria de Profundis* « تنبئة من الأعماق » من ناحية أخرى . وربما كان

ليس لدى نظرية أبسطها عن موضوع قصيدة النثر ، ولكني إذ أجد أي لا أستطيع تقرير موقفى بمجرد إنكار وجود الموضوع ، فقد يعترضني أن أشرحه بإفاضة أكثر مما يتطلبه إنكار بسيط . وقد وجدت من الملائم أن أصح ملاحظاتى على شكل فقر لا صلة بينها . إن الرصع الخالي للأدب الإنجليزي هو من المولت إلى الحد الذي لا حاجة بنا معه إلى التقليل من شأن أي بحث في صدد انكلام الماضي أو الممكنة ، والنعم الرئيسي لمدوة كالتدوة الخالية ليس هو ما تقدمه من شهادة وإنما ما تقوم به من بحث : بحث قد يساعد على نبيه الأعصاب الذائبة وإطلاق سراح أعضاء كلاما المصانة بالتهافت المفاصل

التعريف لم أر حتى الآن أي تعريف للقصيدة المثورة ، يدوح أنه أكثر من لغو أو تناقص . إن السيد ألدجنن ، على سبيل المثال ، قد قدم لي التعريف التالي : « قصيدة النثر هي مصمون شعري ، معبر عنه في شكل نثرى » . إن المصمون الشعري لابد أن يكون إما نوع الشيء المعبر عنه عادة نظماً ،

على استعداد لأن يقر - وهو ما يلوح لي محتملاً بدرجته مساوية - أن ثمة نوعين من النظم : فنحن نستطيع أن نقابل بين يوديلن ، وبين بودليروبالو . قد يقول - وهو محق - إننا بحاجة إلى مصطلح رابع : إن لدينا مصطلح « نظم » ومصطلح « شعر » ، وليس لدينا سوى مصطلح « نثر » للتعبير عن نقيضها . إن التفرقة بين « النظم » و « النثر » واضحة . والتفرقة بين « الشعر » و « النثر » بالغة العموض . ولست أريد أن أنشاجر مع المصنوعين . فأننا أعلم أنها ليست مسألة « موضوع » ، فدر ما هي مسألة الطريقة التي يمالج بها هذا الموضوع ، بصرف النظر عن التعبير عنه في شكل عروضي .

قيمة النظم والنثر : أعتبر أن من المسلم به أن النثر مسموح له أن يكون - بالقوة أو بالفعل - وسيطاً في مثل أهمية النظم ، وأن كتابته قد تكبد مثل هذا القدر من المشقة . وأيضاً أن أي استمتاع يمكن نقله بالنظم يمكن أن يتقل بالنثر ، باستثناء متعة الشكل العروضي . وثمة متعة معادلة في حركة أفن أنواع النثر ، ينفرد بها النثر ، ولا يمكن أن تعرض نظماً . وقد يكون من الملائم - بحسب كل ما استقر عليه رأينا حتى الآن - أن ندعو بهذا النثر شعراً ؛ ولكننا إذا أنكرنا أن كل خير النثر شعر ، فإننا لا نكون قد قطعنا شوطاً أبعد . وما زال علينا أن نجد صفتين أو مجموعتين من الصفات ، وأن نقسم خير الأدب - يظهر ونثراً - إلى جزئين ، يمثلان هاتين الصفتين . وستستوعب كل مجموعة من الأعمال الأدبية النظم والنثر على السواء .

الحدة : نعتبر هذه ، ضمناً أو صراحة ، خاصة للشعر ، وليس للنثر . ولا يسمى أن يخلط بينها وبين التركيب ، الذي هو تفسير الكثير أو إحصاءه ، من حيث نسبته للحيز المشغول ، أو الطول ، وهو مسألة مختلفة عن كلا الأمرين . إن الشعور الذي توصله قطعة نثر طويلة قد يكون أشد حدة من ذلك الذي توصله قصيدة قصيرة . فدفاع نيومان هو - على ذلك - أكثر حدة من قصيدة لاماركيون ، بيد أن هذه الحدة الشعرية لا يمكن استخلاصها من قطع مختارة . ولابد لك من أن تقرأ الكتاب بأكمله لكي تحصل عليها . ولست أريد أن أنكر على تاريخ جيون صفة الحدة ، بيد أنها حدة تراكم ببطء ، وقد تطلب توصيلها بسعة أجراء .

الطول : على حين أن الفقرة السابقة قد ألمحت إلى ما اعتقد أنه تحفظ سليم ومفيد ، فإنها قد دلت أيضاً من التلاعب بالمصطلح . ما من عمل طويل يستطيع أن يحافظ على التوتر العالي نفسه طوال الوقت . ورغم أن تاريخ جيون أو دفاع نيومان يخلعان وراءهما شعوراً حاداً واحداً ، فإن في تقطيعهما حركة توتر وارتجاع . ويعصى بنا هذا إلى قانون يو : إنه ما من قصيدة يجب أن تزيد على مائة بيت . إن يو يتطلب القصيدة الساكنة ؛ تلك

التي لا تكون فيها حركة توتر وارتجاع ، وإنما فقط اقتناص وحدة واحدة من الشعور الخاص . وأعدنا ميال إلى أن يوفقه : نحن لا نميل إلى القصائد الطويلة . وهذا النفور راجع جزئياً - على ما اعتقد - إلى فوق العصر ، الذي صوف يصل جزئياً إلى إساءة استخدام القصيدة الطويلة بوصفها في أيدي أشخاص مبهزين لم يعرفوا كيف يستخدموها . ما من أحد يرغب في إتمام بعض الجهد على مسراته حلق أن يشكو من طول الكوميديا الإلهية أو الأوديسة أو حتى الإنيادا . إن أي قصيدة طويلة تشتمل على مواد معينة ذات تشويق رائل ، كمعض مواكب دانتي القديمة ، ولكن هذا لا يصمر أن القصيدة الطويلة ما كان يجب أن تكتب - لو ، بكلمات أخرى ، أنها كان يجب أن تنشأ على شكل عدد من القصائد القصيرة . إن القصائد التي ذكرها لتوى نحدك - بدرجات مختلفة - تلك الحركة نحو الحدة ومنها ، التي هي الحياة ذاتها . إن ملتن ووردرورث - من ناحية - يفتقران إلى هذه الوحدة ، ومن ثم يفتقران إلى الحياة . والنقد العام لأعذب القصائد الطويلة في القرن التاسع عشر هو ، ببساطة ، أنها ليست جيدة بما فيه الكفاية .

النظم والنثر مرة أخرى : قد يوحى بأن الشكل الأمثل إنما هو شكل يجمع بين النظم والنثر في موجات شعور حاد أو مرتفع . ومهما يكن من أمر ، فإننا لم يلزم أنفسنا التفسير القائل إن حدة الشعور ينبغي أن يعبر عنها نظماً ، لو إن النظم ينبغي دائماً أن يكون حاداً . فمثل هذا الخليط من النثر والنظم حلق أن يغطي في حق نوع مختلف من الوحدة . ينبغي أن تكون للعمل الواحد وحدة عروضية ما . وقد يتبين هذا تبايناً واسعاً من حيث الممارسة : فليست أرى سبباً يمنع أن يستخدم عدد كبير من أشكال النظم داخل حدود قصيدة واحدة ، أو أن ينوع كاتب النثر إيقاعاته إلى غير حد تقريباً ، فهذه مسألة إنما تسويها الحضافة والدوق والعبقرية . يبدو أننا نرى بوصف كتاب أن من المسموح به للنثر أن يكون « شاعرياً » ويظهر أننا قد تجاهلنا حق الشعر في أن يكون « نثرياً » . ومن ناحية أخرى ، فإننا إذا اعترفنا بالقصيدة الطويلة ، كان واجباً علينا بالتأكيد أن نسمع - « النثر » القصير (ونحن لا نستطيع في الإنجليزية أن نتحدث على نحو ملائم ، مثلما نستطيع في الفرنسية ، عن Prose جمعاً) . والنثر القصير هو - فيما اعتقد - ما يفكر فيه أغلب الناس عندما يتحدثون عن « قصائد النثر » (ولكن القصير ليس - كما هو واضح - سمة كافية ، وإلا كان علينا أن نسمي كتابات مستر بيرسول سميت « قصائد نثر ») .

معنى آخر لـ « الشاعري » و « النثري » : لم أتحدث إلا عن النظم الذي توجد فيه حركة دورية ، إن قليلاً أو كثيراً ، بين الشدة والارتجاع . ولكن ثمة نوعاً آخر من النظم يتنقص منه .

الإنجليزى عدداً من الكتاب - ملث وتسون وسيرتوماس براون وغيرهم - يسلو أن أسلوبهم ، البعيد عن « الاحتفاظ » بالمضمون ، يعيش ويُضوى منعصلاً عن المضمون . وهو « أسلوب » بهذا المعنى المحدود : إنه ليس إدماجاً لأى شخصية شائقة . إنه نوع الأسلوب الذى هو إغراء حطر لأى دارس نواف إلى أن يكتب إنجليزية جيدة . وهو لغة مسلحة عن الأشياء ، ذات وجود مستقل . وما لم يكن ملثن وتسون هما مؤلفى أكثر صروب النظم « شاعرية » فى الإنجليزية ، فكيف يمكننا أن نقول إن نثر سيرتوماس براون هو أكثر صروب النثر « شاعرية » ؟

والنتيجة هى أننا ليسا خليفين أن نجد قصيدة النثر فى « القطعة الثلاثة للنظر » : إن لونسوت أندروز - على ما أظن - كاتب للنثر عظيم ، ولكنك لا تستطيع حقيقة أن تصل إلى الشعر فى نثره ، إلا إذا كنت ترغب فى أن تقرأ واحدة على الأقل من مواعظه كاملة . إن أسلوبه يحفظ المضمون - أجل - ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى متعة الأسلوب إلا إذا انتهت بشيء أكثر من الكلمات . وقد أبصرت كاتب للنثر عظيم ، ولكن حق القطع التى اختارها ستر بيرسول سميت من حصة نطل مجرد مختارات . فليست هناك قضية فصل حنطة عن زوان ، والتنقيب عن جواهر فى الطين . فلانما هى « عينة » ذوق .

ولس كان هناك شيء اسمه قصيدة النثر ، فبه ليس شعر جمال لفظى فحسب . من المحتمل ألا يكون « الجمال اللفظى » فى الأدب جمال صوت خالص قط ، وإن لأشك فيها إذ كان هناك جمال صوت خالص . إن ما يحاول باتر أن يفعله فى النثر يشبه كثيراً ما يفعله سونبرن كثيراً نظماً . أن يشير بحماسة بعوزه التحديد ، يعتمد على التداخيات الأدبية قدر اعتماده على حال الإيقاع . هذه هى الرأس التى جاءت إليها كل نهايات العالم ، وفى الحفون ضنى قليل . . قارن هذه القطعة بأكملها من الجيوكوند بالإصحاح الأخير من سفر الجامعة ، واسطر إلى الفرق بين الإيحائية المباشرة عن طريق الإشارة المصبوطة ، والإيحائية المبهجة لتداعيات أدبية غامضة . إن فى كتاب تورجنيف « صور من حياة صياد » ، حتى فى ترجمته ، من لباب الشعر أكثر من كل عمل سيرتوماس برولون أو ولترباتر .

دى كونسى ويو : ها هنا كاتيان للنثر ، يلوح فى أسما جديران بامتياز بالغ الاختلاف . لقد كانا ، كلاهما ، رجسين دوى قوة عقلية بالغة العظمة ، وذلكاء أعظم كثيراً من براون أو باتر أو حتى رسكن . إن ما هو عرموق فيها هو صدهما : أو ، بكلمات أخرى ، شجاعتها وروح مقامرتها فى تناول أى شيء يتعين التعبير عنه . إن الاختلاف بين « هيوجه حلم » لدى كونسى و« دفن جرة رماد » لبراون ، هو أن دى كونسى يرمى إلى التعبير عن مضمون على بعض الحدة ، ولا تلهيه إيحائية لفظية .

فهل « أبشالوم واخيتوفل » و« رسالة إلى أرشوت » شعر ؟ إنهما أدب عظيم . ولست أستطيع أن أرى أن من المهم كثيراً دعوتها شعراً أو نثراً . وعلى أية حال ، فإنها تؤديان شيئاً يؤديه الشعر العظيم . إسمها تفتنهان وتضعان فى الأدب وجدائنا : تستطيع أن تقول فى حالة دريدن إنه أعمال الازدراء ، وفى حالة بوب انفعال الكراهية أو الصغينة . وفى هذا النوع من النظم أيضاً ، ثمة حركة بين حدة أكبر وأقل .

أحد أنواع النثر « الشاعرى » : إن عدداً من الأعمال النثرية ، وبخاصة كثير من أعمال القرن السابع عشر ، يتحدث عنها على أنها « شاعرية » . وعلى وجه التحديد كتابات سيرتوماس براون وجيرمى تيلور . ونحن نوافق على تأكيد روى دى جورمون أن الأسلوب هو وحده ما يحفظ الأدب ، ولكننا ينبغي أن نؤكد « الاحتفاظ » ونسأل ما الذى يحفظ به . ربما يكون محيز ما أو ضيق فى الذوق هو الذى جعلى دائماً اعتبر هذين الكاتبين ذوى عقل معتز إلى الامتياز ، بمعنى من أى استمتاع حاد بأسلوبها . إلى أحدهما متشعنين ، ومعتزتين - على وجه الدقة - إلى تلك الحدة التى ترفع تاريخ شكوك نيومان الأدبية إلى أعلى درجة من الأهمية ، حتى بالنسبة للقارىء الغربى فى غير ذلك . ولكن فلننصص قطعة من أحد هؤلاء الكتابات احتفل بها - هى عدل - على أنها قطعة من النثر الشاعرى :

« والآن مادامت هذه العظام الميتة قد عاشت بالفعل بعد عظام متوشالح أحية ، وفى فناء تحت الأرض ، وحيطان نحيلة من الطين ، وقد بليت كل المباني القوية والفسحة من فوقها ، واستراحت فى هدوء تحت طبول وأصوات وطء فتوح ثلاثة : فأى أمير يمكن أن يعد بدياء diuturnity كهذه ، أو لا يقول من طيب خاطر :

Sic ego componi versum ossa velim . إن الزمن ، الذى

يجعل القديهم قديماً ، ويجيد عن إحالة كل شيء إلى تراب ، قد أبقى على هذه الآثار الثانوية .

إن أعترف بجمال الإيقاع ، وتوفيق العبارة ورنينها اللاتنى ، وأجد صعوبة فى تبرير تأكيدى أن قوام هذه القطعة ليس سوى حفنة تراب ، وأنه ليس هناك - من ثم - أسلوب عظيم حقيقة . وحتى لو كانت « شعراً » فإنها ليست شعراً عظيماً كتلك الأشياء التابوتية التى من نوع مشهد حفر القبور فى هملت (وهو نثر إلى جانب ذلك) أو بعض قصائد لند ، أو جناز الأسقف كنج على زوجته المتوفاة . أعتقد أن فى كل من هذه الأعمال انفعالا إنسانياً مركزاً ومثبتاً ، وأنه ليس فى نثر سيرتوماس براون سوى وعظمية شائعة مريئة بدمعة مترددة الأصدا .

إن علينا أن نواجه الحقيقة المحيرة المتمثلة فى أن فى الأدب

لقد قال للام : « لئن قدم لك ، كموسيقار ، وكفائد فرقة موسيقية غوية ، هذا الخيط - « أقام الملك يلتازار وليعة كبرى لألف من رجاله السادة » لو هكذا : « وذات يوم معين ، وقف ماركوس شيشرون ، وبخطبة معدة شكر كايوس قيصر لأن كونتوس ليجارىوس صفح ، وماركوس مارسلوس أصلح » - من المؤكد أنه لن ينكر أحد أن البساطة في مثل هذه الحالة ، وإن لم تكن غالبة على نحو مشروع ، بمعنى سليم - يجب أن تقف منعصلة ، باعتبارها غير كامية ، كلية ، للجانب الإيجابي .

الصورة : ولكن المدى الواسع للموضوع والمعالجة عند يوى كونسى يجعل من الصعب إقامة خط فاصل بين ما هو نثر في كتاباتها وما هو قصيدة نثر . وأظن أن « جرائم قتل في شارع مورج » خطبة أن تدعى نثراً ، وه ظل « شعراً مثوراً » وه الموعد (لتورجنيف) ربما كانت شيئاً واقعياً بين الاثنين . ويوحى هذا بشك مؤداه أن التفرقة بين النثر والشعر ، وهى التى يقوم عليها مصطلح « قصيدة نثر » ، يمتثل أن تكون هى التأكيد القديم أن الشعر لغة الوجدان والخيال - متوسلاً بالصورة المعنوية - وأن النثر لغة الفكر والاستنتاج متوسلاً بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريبية .

المنطق والخيال : وهما يمكن من أمر ، فإن من المتعذر إقامة أى خط فاصل بين التفكير والشعور ، أو بين تلك الأعمال التى يكون هدفها الأساسى أو تأثيرها هو اللذة الجمالية ، وتلك التى تمنح متعة جمالية في توليدها أثراً آخر . وكثيراً ما يقال إن عمل الشعر إنما يتحقق باستخدام الصور ، ويتابع تراكمى للصور ، حيث يتدمج كل منها في تاليه ، أو بالجمع السريع غير المتوقع بين صور لا صلة بينها في الظاهر ، وإنما يفرض العلاقة بينها عقل صاحبها . ويلوح أن هذا حق ، ولكنه لا يستتبع أن ثمة ملكيتين متميزتين ، إحداهما للخيال والأخرى للعقل ، إحداهما للشعر والأخرى للنثر ، أو أن « الشعور » في العمل الفنى تحتاج أقل عقلية من « الفكر » .

إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى استخدمتها حليلة أن تكون بيتاً باطلاً من قش . وليست ملاحظات صحيحة ، إن كانت صحيحة ، إلا بقدر ما تهدم تمييزات زائفة . إنى أعترض على مصطلح « قصيدة النثر » لأنه يلوح متضمنة تفرقة حادة بين « الشعر » و « النثر » لا أقرها . ولئن لم يكن يضمّر هذه التفرقة ، فإنه يكون حقياً بلا معنى ، لأنه لا معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييز بينها . وإذا كانت كتابة النثر يمكن أن تكون

فناً ، كما أن كتابة النظم يمكن أن تكون فناً ، فإنه لا يلوح أننا نتطلب أى إقرار آخر . إن النظم ، في أى من النظم المعروفة للثقافات الأوروبية وغيرها ، يجلب شيئاً ليس حاصراً في النثر ، لأنه - من أى وجهة نظر غير وجهة نظر الفن - فضول وحضور مؤكد للرغبة في « اللعب » . بيد أننا ينبغي أن نتذكر ، من ناحية أن النظم يتناضل دائماً - هل حين يظل نظماً - لكن يأخذ لعمري مزيداً ومزيداً مما هو نثر ، وأن يأخذ مزيداً من الحياة ، ويجلبه إلى « لعب » . وحين سطر إلى جهد مالا يرميه في اللغة الفرنسية ، من هذه الزاوية ، فإنه يغدو شيئاً بالغ الأهمية . إن كبل معركة خاصها مع تركيب الجمل مثل جهداً لإحالة الرصاص إلى حجب ، واللغة المألوفة إلى شعر . وإن الفشل الحقيقى لمعظم النظم المعاصر إنما هو فشل في ضم أى شيء جديد من الحياة إلى الفن - ومن ناحية أخرى ، فإن النثر - إذ لا يقطعه حاجز النظم الذى ينبغي توكيده والإقلال منه في آن واحد - يستطيع أن يحول الحياة بطريقة الخاصة ، وذلك بأن يرفعها إلى وضع « اللعب » ، وذلك - هل وجه الدقة - لأنه ليس نظماً .

وإنما يحدث التدهور الحقيقى في الأدب عندما يكف النظم والنثر ، كلاهما ، عن مجهودهما . إن النزعة إلى استخدام البحر الإسكندري المكون من اثني عشر مقطعاً - أو هل نحو اصدق : الجورجية - تبرز عندما يغدو النظم لغة ، ومجموعة مشاعر ، وأسلوباً بعيداً عن الحياة تماماً ، وعندما يغدو النثر مجرد أداة عملية . وقد تؤدي محاولة نقل الحركة إلى هذا الوضع الذى لا حياة فيه إلى نوع الكتابة المتداول الآن في أمريكا : نظم هو ببساطة نثرى ، ونثر هو ببساطة صناعى ، ثم نظم يحاكي صناعية النثر الصناعى .

نتيجة عملية : يجب أن نكون متساهلين جداً مع أى محاولة في النظم يلوح أنها تتخطى حدود النثر ، أو مع أى محاولة في النثر يلوح أنها تجاهد لبلوغ وضع « الشعر » . وليس هناك ما يسرر قصر النثر على أى من الأشكال المعترف بها : الرواية أو المقالة أو غير ذلك مما يوجد في الإنجليزية . لقد سمعت « بوليسيز » السيد جيمز جويس تدان على أساس أنها « شعر » ، ومن ثم كان يجب أن تكتب نظماً . هل حين أنها تلوح لي أكثر تطورات النثر التى جرت في هذا الجيل حيوية . إنما أرغب فقط في اتخاذ احتياطات النظر إلى موانيزات النثر ، إلى طبول ثلاثة فتوح وأصوات وطنها ، وإلى المصارع المعاللة والقوية المعصبة ، بعين شاكّة محفقة ، والتحقق مما يلي : أى جزء ، صلب وصدق ، من الحياة قد وثبت عليه ، ودعت إلى منزلة الشعر .

الأدب والعلم والعقيدة القطعية (١٩٢٧)

بشرت مجلة The Dial (الزوجة) مارس ١٩٢٧
الناشر W W Norton and Company

قصيدة ، ويرسم معالم نظرية في القيمة . وعرضاً يشتمل على كثير من الملاحظات العادلة من الفرق بين الشعر الصادق والشعر الزائف . ليس بوسع المرء أن يزود كل هذه المسكرات المركزة في ست وتسعين صفحة من القطع الصغير دون أن يعتريه دوار لوقت قصير

إن أهمية السيد ريتشاردز - وقد ذهبت إلى أنه مهم بالتأكيد - لا تكمن في حلوله ، وإنما في إدراكه للمشكلات . ثمة تفاوت معين بين حجم مشكلاته وحجم حلوله . وهذا طبيعي : فعندما يدرك المرء مشكلة كبرى ، يكون في حجم رؤيته لها . بيد أنه عندما يقدم المرء حلاً ، فإنه يكون في حجم التدريب الذي تلقاه . ثمة شيء ملهوى إلى حد ما في الطريقة التي يستطيع بها السيد ريتشاردز أن يسأل سؤالاً غير قابل لأن يجاب عنه لم يسأله أحد قط من قبله ، وأن يجيب عنه بصوت آت عن مبعدة من معمل لعلم النفس ، يقع في كمبريدج . إن بعض معتقداته يلوح أنها يضرب بعضها بعضاً . يقول في ص ٢٢ : «إن أفكارنا نخدم لاهتماماتنا» . إنه عالم النفس المصري يتحدث . بيد أننا إذا نستمر في القراءة ، نجد أفكارنا وقد تبين أنها نخدم بالغوهرال بالتأكيد ، لأنه يلوح أنه من مصلحتنا (ونحن نسأل ما مصلحتنا؟) أن نعتقد نوعاً من الاعتقاد ، أي اعتقاداً في قيم موضوعية تابعة من الواقع الموضوعي . للمرء أن يتوقع من السيد ريتشاردز أن يعتق رأياً - وهو جزئياً يعتقه - مؤداه أن «العلم» هو ، بصورة كاملة ، معرفة بالطريقة التي تعمل بها الأشياء ، وأنه لا يحدثنا بشيء عما هي عليه في نهاية للطاق . يقول (ص ٦٣) : «لا يستطيع العلم أن يحدثنا بشيء عن طبيعة الأشياء بأي معنى نهائي» . وفي تلك الحالة منظر من العلم أن يترك «طبيعة الأشياء» بمعناها النهائي وحدها ، وأن يدع لنا الحرية أن «نعتقد» بالمعنى النهائي ، في أي شيء نميل إليه . ومع ذلك فإن العلم يتدخل فعلاً في «النهائي» ، وإلا ما تعين على السيد ريتشاردز أن يكتب هذا الكتاب . لأن رأيه - على وجه الدقة - هو أن العلم (وإن يكن محدوداً) قد سحق النظرة الدينية أو الطقسية أو السحرية إلى الطبيعة ، وهي النظرة التي ظل الشعر دائماً يعتمد عليها . وأظن أنه سيتعين على السيد ريتشاردز أن يعيد تدبير هذه المسألة : وليس الاعتراض نافعاً ورقاً على النحو الذي يبدو عليه . ولو كان المرء سيدرس فلسفياً طبيعة الاعتقاد ، فإن كونه

العلم والشعر . تأليف أ.أ. ريتشاردز Richards ٩٦ صفحة .

السيد أ.أ. ريتشاردز عالم نفساني ودارس للأدب في آن واحد . وهو ليس عالماً نفسانياً أثر أن يمارس مؤهلاته على حساب الأدب ، ولا هو رجل أدب اشتغل بعلم النفس على سبيل الهواية . فللمرء أن يتوقع ، في عصرنا ، أن يقع على أفراد كثيرين من نوعه . ولكن الملكة المزدوجة ، وهي أنلدر من التدريب المزدوج ، قلما تعطى لأحد . والسيد ريتشاردز يكاد يكون وحيداً . إن «أسس علم الجمال» ومعنى المبنى» (وهي أعمال ألفها بالاشتراك مع غيره) كتب من المحقق أنه سيزداد حظها من الأهمية والتقدير . ولول كتاب أصيل له كلية هو «أصول النقد الأدبي» ويعد من علامات الطريق ، وإن لم يكن مرضياً تماماً . لقد كانت لدى السيد ريتشاردز أشياء صعبة يقوها ، ولم يتمكن تماماً من فن قولها ، ومن المحقق أن ما قاله هناك بشديد عسر ، سيتمكن من أن يقوله على نحو أفضل . ولكتب الخالي يمثل تقدماً متميزاً في قدرة السيد ريتشاردز على التعبير والترتيب . إنه تمتع جداً لدى القراءة ، ولكنه أيضاً كتاب يحمل بكل مهتم بالشعر أن يقره .

وليس الكتاب مدحوظاً لأنه يقدم الإجابة عن أي أسئلة . فالأسئلة من النوع الذي يشهده السيد ريتشاردز لا يجاب عنها عادة . وعادة لا تعدو أن يحلها غيرها . ولكن سوف يتقضى زمن طويل قبل أن يعفى الزمن على أسئلة السيد ريتشاردز : والحق أن للسيد ريتشاردز مدكة هريسة في استباق الأسئلة التي ستطرحها الأجيال التالية على نفسها . والسؤال الذي يسأله هنا إنما هو سؤال على أعظم قدر من الخطر . وإدراك هذا ومساائل متصلة به يكاد يعنى ألا يتمكن المرء ، من الآن فصاعداً ، من أن يثبت دهنه على أي مسائل غيرها . أما ما هذه المسائل على وجه الدقة ، فأمر سوف يسبب لنا شرحه بعض الجهد . إن هذا الكتاب المكون من ست وتسعين صفحة من القطع الصغير هو - في المحل الأول - بحث في جانب جديد ، لم يستكشف ، من نظرية المعرفة : في العلاقة بين الصدق والاعتقاد ، بين اللواقعة العقيدة والنوجدانية . إنه مقالة في أجرومية الاعتقاد ، ولول تلميح التقى به إلى أن ثمة مشكلة أنماط مختلفة من الاعتقاد . وهو يمس المشكلة لثالثة : مشكلة علاقة الاعتقاد بالطقس ، ويرسم صورة تحبببية لما يجري في العمل أثناء عملية تدقيق

عالمًا يعادل خطر كونه لاهوتيًا . بل إن العالم في عصرنا - على نحو أكبر مما هو الشأن مع اللاهوت - خلاق أن يكون متحيزًا فيها بنحس طبيعة الصدق . إن السيد رتشاردز مبال إلى أن يطرح سؤالاً فوق العلمي ، وأن يقدم عنه إجابة لا تعدو أن تكون علمية .

والسيد رتشاردز - في نظريته في القيمة - يطرح السؤال فوق العلمي ، ولا يعدو أن يقدم عنه إجابة علمية . ويلوح أن نظريته في القيمة هي ذات النظرية التي قدمها في «أصول النقد الأدبي» . إن القيمة تنظيم (ص ٣٨) : «لأنه إذا كان العقل نسقا من الاهتمامات ، وإذا كانت الخبرة هي عملها (ما معنى «عملها» ؟) ، لكانت قيمة أي خبرة مسألة الدرجة التي يصل بها العقل ، خلال هذه الخبرة ، إلى توازن كامل» . إن «الاهتمامات» ، عند السيد رتشاردز ، تمنح إلى أن تكون وحدات ذرية . واختلاف القوة بين الاهتمامات يرجع إلى أن يكون يكون كميا فحسب . وعلى ذلك فإن الاختلاف بين الخير والشر لا يعود سوى «الاختلاف بين تنظيم حر وآخر جند» فالخير هو الاعالية ، ونظام Room Steel Cabinet عقل يحمل حل/نحو مثال . وخبر حيلة (ص ٤٢) له «صديقنا» (الذي تنمى له الخير) إنما هي حياة «ينغمس فيها أكبر قدر ممكن من نفسه» (وأكثر قدر ممكن من دواعيه) . لقد كان بوسع القديس فرنسيس (إذا اخترنا شخصية ماثلة في أممنا الجمهور ، في الوقت الحاضر) أن يختار حياة ينغمس فيها قدر أكبر من دواعيه ، مما هو الشأن مع الحياة التي اختارها . وكان بوسعه أن يختار حياة يمكن أن يدرج فيها دافعه إلى الشباب الرائعة (وإن لم يكن هذا في ذاته بالدافع السوء) . فالهدف هو تجنب الصراع ويلوح «التوازن» . ولدى البوذيين اسم مختلف يطلقونه على «التوازن» .

ولست من البساطة بحث تؤكد أن نظرية السيد رتشاردز زائفة . من المحتمل أن تكون صادقة تماما . ومع ذلك فهي لا تعدو أن تكون وجها واحدا . إنها نظرية سيكولوجية في القيمة ، بيد أنه ينبغي أن نكون لدينا أيضا نظرية خلقية في القيمة . والأمراي لا ينماشيان ، ولكن كليهما يجب أن يعتق ، وتلك هي المشكلة على وجه الدقة . لئن كنت أعتقد - كما أعتقد - أن الميزة الكبرى للإنسان هي أن يمجّد الرب ويستمتع به إلى الأبد ، فإن نظرية السيد رتشاردز لا تكون كافية : وميزتي هي أن أستطيع أن أعتقد في نظريتي ونظريته أيضا ، على حين أنه محدود بنظريته . والحق أن ملكة الاعتقاد عند مستر رتشاردز تعاقب - كما هو الشأن مع أغلب العلماء - من ممارسة متخصصة أكثر مما ينبغي . فأحد الأعضاء ملء بالعصلات ، وعضو آخر مشلول تماما . وعندما أطلع كتيب السيد رسل المسعى «ما أعتقد» ، تدهشني قدرة

السيد رسل على الاعتقاد - داخل حدود - لم يكن القديس أوغسطين يعتقد في أشياء أكثر منه . يعتقد السيد رسل أنه عندما يموت فسيتعفن ، ولا أستطيع أن أعتق هذه العقيدة في أي معتقد . ومع ذلك لا أستطيع أن أعتقد - وهذه هي النقطة الرئيسية - أن ، بأكثر من السيد رسل لو غيره من الأخوة الأسرع تصديقا ، أستمّر في العيش لحظة واحدة دون اعتقاد في أي شيء سوى «كيف العلم» .

ويلوح لي أن مستر رتشاردز ضحية شككته الخاصة ، أولا في إصراره على علاقة الشر بالاعتقاد في الماضي ، وثانيا في اعتقاده أن الشر سيتعين عليه أن يتحول دون أي اعتقاد في المستقبل . وهو يقر بأنه «حتى أكثر انهماكاتنا أهمية ، يمكن أن يستثار وسيبقى دون دخول أي اعتقاد على الإطلاق» (ص ٧٢) . وبعض قائلنا إننا لسنا بحاجة إلى معتقدات ، ومن المؤكد أنه لا يجب أن تكون لدينا أي معتقدات ، إذا أردنا أن نقرأ مسرحية «الملك لير» . إن مسرحية «الملك لير» ، في نهاية المطاف ، استثناء هائل ، ولكن هذا التقرير مدعاة للشك جدا . لست أدري ما إذا كان السيد رتشاردز قد قصد أن يضمن أن شككته لا بد أنه لم تكن لديه أي معتقدات وهو يكتبها ، ولكني - لعمري - لا أستطيع أن أرى أن ما أحتاج إليه من اعتقاد عند قراءة «الفردوس المفقود» أكبر مما أحتاج إليه مسرحية «الملك لير» . ولئن كان إسلام المرء ذاته للأعمال الصية يولد معتقدات ، فإن خلق أن أقول إن كنت أكثر ميلا إلى اعتقاد من نوع ما بعد قراءة مسرحية شكسبير من بعد قصيدة ملتون . ثميت - على أية حال - لو أورد السيد رتشاردز مثلا لعسل في ما كان ليتمكن أن يتبع دون اعتقاد . وطوال هذا الفصل (الشر والمعتقدات) يلوح لي أن السيد رتشاردز يستخدم كلمة «اعتقاد» على نحو غامض جدا ، ملمحا عادة إلى الاعتقاد الديني ، برغم أن لا أدري سببا لاقتصاره على ذلك . لست أظن أنه يتخيل أن هومبروس كان يعتقد في «تاريخية» كل المرح الخبيثة للفريق الأولي ، وليس يمكن إيراد أوفيد - الأقرب إلى التخصص في نوازل الآلهة - كمثال للترعة الجنونية عند الرومان . ومن بين الشعراء الرومان كان أكثرهم حظا من «المعتقد» (على ما أجري أن أقول) هو لوكريتيوس ، الذي كانت معتقداته من نوع علمي على وجه الدقة ، والذي كان اعتقاده في فيوس خفيا جدا بالتأكيد . بيد أننا حتى لو تناولنا الشاعر الذي قد يلوح أنسب الشعراء لغرض السيد رتشاردز . دانتي ، فأي حق لدينا أن نؤكد ما كان دانتي يعتقد فعلا ، أو كيف كان يعتقد ؟ أكان يعتقد في «الخلاصة» Summa على نحو ما كان القديس توما يعتقد فيها ؟ بل أكان القديس توما يعتقد فيها على نحو ما يفعل مسيو ماريتان ؟ وإلى أي مدى قد اعتمد دانتي على «النظرة السحرية إلى الطبيعة» ؟

بين شعر الماضي كله ، وشعر المستقبل كله ، فبت أظنه محقق استثنائه بعض قصائد ، كـ «الملك لير» . ولئن كان مصيبا ، فإن في هذه الحالة لا أظن أن قرص المستقبل مشرقة على النحو الذي يأمل فيه . يقول : «إن الشعر قادر على إنقاذنا» . وهذا أشبه بالقول : إن ورق الحائط سيفسدا صلب تكون الحيطان قد تداخت . إنها نسخة منقحة من «الأدب واللوحا» .

إن الخلطة الأساسية في الكتاب هي أنه أصغر من اللازم ، سيما الموضوع هائل . ففي الصفحات الست والتسعين ، يعطى السيد رتشاردز أرضا فسيحة ، إلى الحد الذي تعين على معه أن أتترك بعضا من أكثر دعوته تشويقا ، وكل نقد الباذل في القيمة للشعر المعاصر ، دون مس . لقد أتمينا ومنا ، وإنا لتطلب منه كتابا أكبر .

وما يؤسف له - بهذه المناسبة - أن البيت السابع من سوناتة وردزورث (ص ١٩) ، التي يمثل بها السيد رتشاردز لنظريته في عملية تدفق الشعر ، قد طبع ناقصا مقطعا (بدلا من ١٥ اقرا ١٥٥٠) .

الشعر والدعاية (١٩٣٠)

نشرت في مجلة The Bookman LXX ، في ٦ (فبراير ١٩٣٠) ص ٦٩٥-٦٩٦ أعيد طبعا في كتاب الرأي الأدبي في أمريكا ، تحرير مودتون دلوون رابل ، ج ١ ، فبراير ، نيويورك ، ١٩٦٢

بهذا ينتهي كلام الأستاذ هوايتهد . والآن فلا بد لي من أن أصبر بوضوح ، بلدي ذي بدء ، على أن ما أنا مزعج قوله لا صلة له بهذا الكتاب ككل ، ولا بنظرية السيد هوايتهد ككل ، فأنا لا أقيم هنا أو أحكم على نظريته أو منهجه أو نتائجه . وإنما أنا معنى فقط بهذا الفصل الواحد المسمى «الرجع الرومانسي» . ومعنى فقط بهذه القطعة الواحدة في ذلك الفصل . وعلى ذلك فإن معنى فقط بمسألتين محدثين : أيمكن إبراز الشعر لإثبات أي شيء ؟ وإلى أي مدى يمكن إبرازه لتمثيل أي شيء ؟

يلوح لي أن السيد هوايتهد يدعو هنا شلى وورد زورث لإثبات شيء متصل بما يدعوه «فلسفة للطبيعة» ، أو هذا هو ما يلوح لي معنى كلماته «وعلى ذلك نحصل من الشعر له على العقيدة الفائلة بأن» ، وحتى إذا لم يكن الكاتب يعنى ذلك ، فهو على الأقل ، لابد أن يكون الكثير من قرائه قد ظنوا أنه يعنيه .

وعندما يستخدم عالم وفيلسوف على مثل هذا لقدم التبريز الشعر على هذا النحو ، فسيتمه أساسا كثيرون معتقدين أن أي شخص يفهم المطلق الرمزي لابد يقينا أن يفهم أي شيء في مثل بساطة الشعر . ومن للمحقق أنه ينبغي على القول بأن السيد

إن المشكلة بأكملها تدور حول مسألة ما إذا كان يمكن الإبقاء على القيم الوجدانية في كون علمي . إن السيد رتشاردز يعنى جيدا - كما أعلم من محادثات معه ، ولست أعرف من هو أكثر منه وعيا بذلك - أن الانفعالات والعواطف تظهر وتختفي في مجرى التاريخ الإنساني ، وبسرعة أيضا ، وأن عواطف معينة من أواخر العصور الوسطى - بخلق بنا أن نعد باستشعارها لو استطعنا - قد اختفت على نحو كامل ، كأسرار صنع الزجاج الملون ، أو عمل المياه البيزطية . ويبدو أن من الممكن تماما - كما يوحى السيد رتشاردز - أن تكون الزيادة المستقبلية في المعرفة العلمية مصحوبة بتدهور مطرد في «الوجدانية» (وهذه الكلمة من استخدامي ، وليست من السيد رتشاردز) . يظن السيد رتشاردز أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتفادنا من «العماء العقل» هو الشعر ، شعر مستقبل منسوخ عن كل اعتقاد . أما ما سيكون عليه هذا الشعر ، فذاك ما لا أستطيع له تصورا ، ولو كان وصفه له «شعر الاعتقاد» أوضح ، لكأننا لدينا فكرة أوضح عما يعنيه بشعر عدم الاعتقاد . ولئن كان ثمة تفرقة من النوع الذي يقيمه

إن النص الذي تقوم عليه هذه المقالة مأخوذ من كتاب هوايتهد «العلم والعالم الحديث» ص ١٢٧ :

«إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعري في إنجلترا ، شاهد على التنازع بين الحدوس الجمالية للنوع الإنساني وآلية العلم . إن شلى يضع أمامنا ، على نحو حى ، وروغان موضوعات الحس الأبدية إذ تطارد التغير الذي يصيب بعدوا ما نحتما من كائنات عضوية . ووردزورث هو شاعر الطبيعة باعتبارها ميدان الباقيات الدائمة التي تحمل ، في فاتها ، رسالة هظيمة الدلالة ، والموضوعات الأبدية أيضا ماثلة أمامه :

«السور الذي لم يكن قط ، لا على البر ولا على البحر» .

وإن كلا من شلى ووردزورث يشهد على نحو مؤكد بأن الطبيعة لا يمكن أن تنفصل عن قيمتها الجمالية ، وأن هذه القيم تسبح من تراكم الحضور المتأمل للكل ، بمعنى من المعاني ، في أجزائه المتعددة ، وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة الفائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست . التعبير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، الفناء ، الكائن العضوي ، التحلل .

هوايته ، في القسم الأول من كتابه ، يعدنا للمواقفة على أي استخدام للأدب قد يقع عليه اختياره . فمعرفة وتذوقه للتاريخ من العظمة ، وملخصاته ومراجعاته للمعمليات والفترات التاريخية من البراعة ، والمخاض من التوفيق ، إلى الحد الذي يسحرنا معه بحيث نوافق . ومع ذلك اعتقد أن القطعة التي قرأتها لنوى هراء ، وهراء خطر .

انظر أولا كيف أنه من المهم أن : « نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التميز ، القيمة ، الموصوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوي ، التخلل » .

ثمة ، باديء ذي بدء ، خطوتان في خفة يد هوايته . فهو قد أورد وناقش هومرا شاعرين من حقبة واحدة ، هما شلي وورفزورث - وعلى ذلك يغفل هذان الاثنان هما « الشعراء » . فهل يستطيع أي مبتدئ في البحث العلمي أن يقدم أكمل من هذا المثال للاستقراء الناقص ؟ ثم هو يقول إن الشعراء يبتغون أن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بالمفاهيم الست التي ذكرها .

ولنتناول الجملة الأولى : « إن أدب القرن التاسع عشر وخاصة أدبه الشعري في انجلترا وشاهدا على التنافر بين الحدوس الجمالية للوع الإنسان وآلية العلم » .

من المحقق أن من الطيش دهوة الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر بأكمله إلى أن يشهد على مثل هذا التعميم ، وليس معنى الجملة بالواضح . فهي قد تعنى أن الشعراء الإنجليز المعطاء كانوا جميعا على ذكر من هذا التنافر بين الحدوس والآلية . قد يصدق التقرير ، بهذه الصورة ، على مؤلف قصيدة « في الذكرى » : ولكن إلى أي مدى تراه يصدق على براوننج أو سوينبرن ؟ وعلى قدر ما يصدق ، فإلى أي مدى تراه ذا دلالة على نظرة كل منها إلى الحياة ؟ غير أنه ربما كان السيد هوايته لا يعدو أن يعنى أن الشعراء بتأكيدهم واقعية القيم إنما ينكرون ضمنا كفاية الفلسفات الآلية . غير أن التقرير ، بهذه الصورة ، يصير أشمل مما يتغنى ، لأنه ينطبق على جميع الفنانين في كل العصور حيث إنهم جميعا قد أكدوا صحة الحدوس الجمالية . وفي القضية اصطلاحان ينبغي محصهما : « الحدوس الجمالية » و « آلية العلم » ، وينبغي علينا بعد ذلك أن نرى هل أي نحو يمكن أن يكون ثمة تنافر بين مصطلحين هل مثل هذا القدر من التباين .

إن المخلوق القديم المسكين « الفلسفة الآلية » أو « المادية » قد دحض في عصرنا تمام الدحض أصدق لقوله القدامى : العلماء ، ولا يتلقى صطحا من أي إنسان ، سوى قلة من اللاهوتيين الليبراليين . وبدعى أنه ليس مرادفا لـ « آلية العلم » . فهذا

الأخير لا يعدو ، بمعناه الدقيق ، أن يكون بنية النظرية الفيزيائية قبل أينشتاين وقبل رفرهود ، وقد رفضها علماء الطبيعة ، إن قليلا أو كثيرا ، على أساس أنها لا تفسر كل الوقائع - وليس على الأساس المشكوك فيه والمقائل بأنها تخرج الحدوس الشعرية . إن آلية العلم ليست مرادفة لفلسفة قائمة على ذلك العلم ، تؤكد أن علم الطبيعة يستطيع أن يفسر الكون بأكمله ، وأن ما لا سبيل لتفسيره على هذا النحو غير جدير بالاهتمام . ولكنني أجد نفسي ، على أية حال ، في موقف غريب يلزمي بالدفاع عن « آلية العلم » الذي ليس صديقا لي ، في مواجهة عالم مبرز .

أترأه ينبغي علينا أن نفترض أن الفلسفة الآلية معادية أساسا لحدوس النوع الإنسان الجمالية ؟ من المحقق أن هذا الرأي باعث على الدهشة ، حيث إن بعض أعمال ابن العربي تلوح قائمة عليها . فلسفة روايات توماس هاردي ، كما نجدتها ، تلوح قائمة على آلية العلم . وإن لإخاها فلسفة بالغة السوء بالتأكيد ، وأظن أن عمل هاردي كان خليقا بأن يحى أفضل ، لو أنه كان يعتنق فلسفة أفضل ، أو لا يعتنق أي فلسفة البتة ، ولكن ها هي ذي المسألة : ألم يستغل الخبرة في استخلاص قيمة الجمالية من تأمل عالم لا نهم فيه القيم الجمالية ؟ وثمة شاعر أهم من هاردي هو لوكريتيوس . فعن لا نستطيع أن ننكر « الحدوس الجمالية » على لوكريتيوس . لقد كان عمله ألبا بما فيه الكفاية ، إن أردنا الحق . ولأنه كان كذلك ، حصل منه لوكريتيوس على الفهم الانعكاسية المحددة التي حصل عليها . وعلى ذلك فقد يكون لنا أن نفر بأن ثمة تنافرا بين آلية انعم وبعض الحدوس الجمالية ، غير أنه يتعين علينا في هذه الحالة أن نقول إن كل فلسفة تتنافر مع بعض الحدوس . إن فلسفة الأستاذ إدنجتون الجديدة ، على سبيل المثال ، تتنافر مع بعض حدوس جيمس المسحين ، خلا أعضاء جمعية الأصدقاء . وفلسفة دانتي ليست بالأرض المثل التي تبنى منها حدوس وورفزورث .

وحق الآن لم أناقش مصطلح « الحدوس الجمالية » غير أن هذا المصطلح محض بالإبهام والموض . وأظن أن السيد هوايته يعنى به تلك الحدوس الشائعة ، إن قليلا أو كثيرا ، بين النوع الإنسان ، والتي يكون العنان لرفع متلق لها ، وبدونها لا تكون أمامه مادة لفن عظيم . غير أنه مهما يكن من شأن تحريفنا للمصطلح ، فإن ثمة هوة - وأظنها هوة لا سبيل لأجيازها - بين حدوس الشعراء ، من حيث هي كذلك ، وأي فلسفة محددة ، أو حتى أي اتجاه فلسفي ، أكثر من سواء . من المحقق أن وجود الفن يتضمن واقعية القيم ، ولكن ذلك لا يفرض بنا إلى أي مكان ، ومن المحقق أنه لا يوصى إلى أي نظرية فلسفية في القيمة .

ولئن ظلمت أحسن كل جملة ، فسيدد إلى ثلثي سريعا ،

والآن فلن من بين الأشخاص الذين فكروا في الشعر مباشرة - ومن المؤكد أن بعضهم يدين بالكثير للسيد هوبنهايم والسيد رسل من ناحية التدريب على المنطق - قد نبغ حديثا رأيان شائقان . أحدهما هو رأى السيد مونجمورى بلجيون في فصل من كتابه الحديث : « فلسفتنا المراهنة في الحياة » . تذهب نظريته إلى أن الفنان الأدبي - فهو ليس معنيا بسائر الفنون - إنما هو ما يدعوه « داعية لا مستول » بمعنى أن كل فنان يصطنع نظرية أو نظرية في الحياة ، وقد يكون اختياره - إن قليلا أو كثيرا - صيررا أو من قبيل السزوة ، قد يكون ، إن قليلا أو كثيرا ، صائبا ، وقد يكون صادقا أو زائفا ؛ غير أنه يتصادف أن يكون هو الرأى الملائم له ، وهو يستخدمه كمادة لفقه الأدبي . فتأثير العمل الفني الأدبي يسمح دائما إلى أن يغري القارىء بتقبل تلك النظرية أو النظرية . ويكون هذا الإغراء مضمرا على الدوام ، بمعنى أن القارىء يوجه دائما إلى الإيمان بشيء ما ، وأن هذه الموافقة تنصيصية - فنن التظلم يغري القارىء : وحتى إذا كان ما لدى به إلى الإيمان به أمرا صائبا ، فإنه يكون قد ضلل إذ جعل مؤمنا به . وهذه النظرية - كما ترى - أقرب إلى أن تكون محزنة ، وربما هن أن تشبه نظرية أفلاطون الذى طرد الشعراء عن جمهوريته المثالية ، غير أنها لا هى بالمعربة في الخيال ، ولا بالتى يسهل تنحيثها .

والنظرية الأخرى هي نظرية السيد أ . أ . ريتشاردز ، كما عبر عنها على وجه الخصوص في كتابه الحديث « النقد التطبيقي » . يرى السيد ريتشاردز أنه على حين قد يكون من اللازم للشاعر أن يؤمن بشيء ما ، كى يكتب شعره - وإن كان يميل إلى الظن بأن الشاعر خالق بأن يهضى خطوة أبعد إذا هو لم يؤمن بشيء - فإن القارىء المثالى يتذوق الشعر وهو في حالة ذهنية ليست بالاعتقاد وإنما هى - بالأحرى - تعليق مؤقت للإتكاف . فللقائد الأول - كما ترى - خليف بأن يقول إنك ستقدر دانتى تقديرا أعلى ، إذا كنت كاثوليكيًا - أو - منلوبة - إنك إذا سحرت بشعر دانتى ، فمن المحتمل أن تصير كاثوليكيًا . بينما السيد ريتشاردز - على ما أظن - خليف أن يقول إنه كلما ازدادت معرفتك بما كان دانتى يؤمن به ، أو ، على نحو أدق ، كلما ازدادت معرفتك بفلسفة الحياة التى تقوم عليها قصيدة دانتى - ضارين صفحا عن مسألة ما كان دانتى نفسه يؤمن بها أو كيف - كان ذلك أفضل : عبر أنك عندما تكون مستمتع بقصيدة دانتى إلى أقصى حد كشعر فإنه لا يمكن القول بأشك تؤمن أو تشك أو تنكر فلسفتها المدرسية . وهكذا يجعلك ذلك أن تكون قادرا على أن تتلوق ، كأدب ، كل الأدب ، مهما يكن مكانه أو جسده أو زمانه .

وليست هاتان النظريتان متصادمتين إلى الحد الذى تبدوان عليه

ولهذا أنقل إلى آخر جملة : « وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التعبير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التحلل . »

والسؤال هو : إذا كنا نحصل من الشعراء على كل هذا ، فمن أين حصل الشعراء عليه ؟ خذ التعبير والبقاء اللتين يشعر السيد هوبنهايم أنه مدين بهما لشئ كل هذا الدين . لقد حصل عليهما شئ - فيما أشك - من المكان الذى حصل عليهما منه كل شخص آخر ، في نهاية المطاف ، أى أفلاطون . وواقعية الموضوعات الأبدية تلوح لي أقرب إلى أفلاطون منها إلى أن تكون اكتشاف لشئ ، أو كل الشعراء الرومانسيين مجتمعين . لست أكر احتمال أنه قد كان لشئ حدس جديد بهذه الأشياء ، ولكن أفلاطون هو الذى توصل إليها أولا . ومن الأمور البالغة الصعوبة أيضا أن نحدد موضع هذه الحدوس . فلا بد أنه كان لشئ حدس جمالى بأنه ليس ثمة إله . وأن الدين المسيحى كذبة بشعة ، لأنه ما كان ليتمكن أن يتوصل إلى مثل هذا الاعتقاد الحار في الموضوع ، على أساس من الاستدلال وحده ، (ويدعى أنه من الممكن أن يكون قد قرأ روسو أو فولتير أو حتى جودوين) . وحتى إذا حصلنا على العقيدة موضوع النقاش من الشعراء ، فما كانت بنا حاجة إلى المذهب إلى الشعراء ، كى نحصل عليها . وإننى أتساءل بصورة صارفة عما إذا كان نفهم الكائن العضوى (أساسيا لفلسفة الطبيعة ، على نحو ما يظن السيد هوبنهايم) . إننا قد نمثر على اصطلاح أفضل ، يوما ما ، أو حتى نعود إلى أرسطو الذى لم تكن معرفته بما يمثله هذا الاصطلاح أقل من معرفة أى شخص آخر .

وأظن أن السيد هوبنهايم ، على أحسن تقدير ، يخلط بين قدرة الشعر على الإقناع ، وبراهين الصدق . إنه ينقل إلى الشعر ، كعالم ، ذلك التصديق الذى يقال إن أجيالا سابقة ، بما في ذلك الشعراء قد خلعت على العلم .

إن الأستاذ هوبنهايم يحذرنا من أن للمرء قد يكون واحدا من أعظم أصحاب المطلق الصورى الأحياء ، ومع ذلك يكون عديم الحلول تماما في ميدان لا علم له به . وما كنت ، على أية حال ، لأكرس هذه المساحة ، لأشياء سوى للتمعة القسطة المتمثلة في مهاجمة رجل مشهور ، وإنما لأى أعتقد أن نظرية الشعر الكاملة في فصل هوبنهايم نظرية خطيرة ، لأننا نستطيع أن نشك بها ، متى اخترنا أمثنت بحصافة ، أى شيء تقريبا نريد إثباته . وأعتقد أيضا - وهذه نقطة متصلة بالموضوع ، وإن كنت لا أستطيع أن أعالجها هنا - أن السيد هوبنهايم يخطئ ، لأنه يجهل اللاهوت ، كما يخطئ لأنه لم يفكر في الشعر بجدية كافية .

لأول وهلة . فالسيد بلجيون أشد اهتماما بما يحدث فعلا ، ويقول إنك - سواء أدركت ذلك أو لم تدركه - تنجح إلى الإيمان وإلى أن تتأثر بأي كاتب تعجبك صورة التعبير عنده . أما السيد ريتشاردز فأقل اهتماما بالقارىء الممثل منه بالقارىء المثالي : إنه يقول - من الناحية العملية - إن هذا قد يحدث ، غير أنه على قدر ما يحدث يكون رجلك مشوبا ، ويجعل بك ألا تتأثر على هذا النحو ، فمن الممكن ومن الصواب أن تستمتع بالشعر كشر ، وأنت لا تعدو أن تستلهم في قراءتك فلسفة المؤلف ، كما كان المؤلف ، لا شعوريا ، يستلهم تلك الفلسفة لكي يكتب الشعر .

وفي ملحوظة تدل على مقالة حديثة نشرتها عن دانتى قمت بمحاولة أولى لنقد كل من هذين الرأيين ، وللمعذور على طريق للتوسط بين الحقيقة الكاملة في كليهما . وهأنذا الآن أقوم بمحاولة جديدة .

إننا نجد ، بلدي ذى بدء ، أنه ما من فن - وعلى وجه التحديد ، وخاصة ، ما من فن أدبي - يمكن أن يوجد في فراغ . ونحن ، من الناحية العملية ، مخلوقات ذات اهتمامات متنوعة ، ولا يوجد في الكثير من اهتماماتنا العادية اتساق وضع . اقرأ ، على سبيل المثال ، الملاحظات التي أدلى بها لشخصيات المذكورة في كتاب « من هم ؟ » والتي تنازلت بها مثلا خاتمة الاستمارة الخاصة به « وسائل الترويج عن النفس » . ليست هناك صلة واضحة ، إذا ولغنا عن تربية القطط الفارسية الفائرة والاشراك في مسابقات البغوت المصغرة . إن هذا حد منطرف من السلم . ولكننا - من ناحية أخرى - نجح - فيها أثنى - إلى التوحيد بين اهتماماتنا . فافترض أن أي امرئ لا يميل إلا إلى أحسن شعر ، وأنه يميل إلى كل الشعر الحيد بدرجة متساوية ، وأنه يميل إلى كل شعر يليه في الجودة كما ينبغي أن يمال إلى شعر قال له في الجودة ، وهكذا ، إلى أن يفت كل الشعر الرديء بدرجة متساوية ، إنما هو افتراض ليس إلا . فلست أخال أنه قد كان هناك في يوم من الأيام ، أو أنه سيكون ، ناقد لأي فن ، يكون تذوقه ملكة متصلة ، حصيفة تماما ومتصلة كلية عن اهتماماته الأخرى وأهوائه الخاصة : ولن وجد ، أو كان موجودا ، أو سيوجد ، فإنه يكون قد كان ، لو هو ، أو سيكون شخصا محلا ليس لديه ألبنة ما يقال . ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ليس ثمة محلل أسوأ ، ولا ناقد أعظم ، من ذلك الذي رفض كل معايير موضوعية لكي يروى لنا أوجاعه الخاصة . إن « الرحلة بين الآيات الفنية » هي ، فيما أعتمد ، العبارة التي استخدمها أنا نقول غرائس في وصف نقده الخاص ، مضمرا بذلك أنه لا يعدو أن يكون سجلا لمشاعره الخاصة - ومع ذلك فإن في العبارة ذاتها إقرارا بأن الآيات الفنية كانت موجودة كآيات فنية ، وذلك قبل أن تبدأ الرحلة .

غير أن هذه المفارقة الظاهرة - هذه الحاجة إلى التصويب إلى شيء كى تفعل شيئا غيره - وهذا الإيجال الواضح للعلاق ، أو خداع الذات ، صائب لأنه يركز على طبيعة النفس الإنسانية ، يجسد حاجتها وتوقها إلى الكمال ولوحدة . فمن نجح ، فيما أظن ، إلى تنظيم أدواقنا في مختلف الفنون على شكل كل ، ونرمى في النهاية إلى نظرية في الحياة أو نظرة إلى الحياة ، وعلى قدر ما نكون واضعين نرمى إلى أن تنتهي باستمتاعنا بالفنون إلى فلسفة ، وبفلسفتنا إلى دين - على نحو نجد معه أن ما هو شخصي وخاص بالذات يدمج ويكمل بما هو لا شخصي وعام . إنه لا يلغى وإنما يثرى ويتسع وينمو ويقترب أكثر من ذاته بكونه شيئا غير ذاته

ليس هناك ، في رأيي ، متذوق واحد للشعر ، وإنما سلسلة من المتذوقين . ومن أخطاء النظرية النقدية - فيما أظن - أن تصور شاعرا واحدا مقترضا من ناحية ، وقارئ واحد مقترضا من ناحية أخرى . على أن ذلك ربما كان خطأ أقل خطورة من ألا تكون لدينا فروض أساسا . والنقطة التي أريد التمييز عنها هي أن الدوافع المشروعة للشاعر ، وكذلك الاستجابات المشروعة للقارىء ، تتفاوت إلى حد كبير ، وإن كان ثمة ترتيب ممكن لهذه التنوعات . وفي سلسلتي ، دعونا نضع السيد بلجيون عند أحد أطراف السلم ، والسيد ريتشاردز عند الطرف الآخر . فأحد الحدين هو أن تميل إلى الشعر لا لشيء إلا لما يقوله : أي أن تميل إليه لا لشيء إلا لأنه ينطق بمعتقداتك الخاصة أو تخيلاتك - ومعنى هذا ، بطبيعة الحال ، ألا تكثرث ألبنة له « شعر » الشعر . والحد الآخر هو أن تميل إلى الشعر لأن الشاعر قد حانج مادته إلى أن صارت فنا كاملا ، ومعنى هذا ألا تكثرث للمادة وأن نعزل استمتاعنا بالشعر عن الحياة . إن الحد الأول ليس استمتاعا بالشعر ألبنة ، والحد الآخر استمتاع بشعر يد لا نعدو أن ندهوه شعرا . غير أنه ، بين هذين الحدين ، تقع سلسلة متصلة من التوفقات ، لكل منها صحته المحدودة .

وصحة هذه السلسلة من التوفقات ، إنما يؤكدتها فحوصا لدوافع مختلف الشعراء . بوسعنا ، تسهلا للأمور ، أن نقابل بين ثلاثة أنماط مختلفة . فهناك الشاعر الفلسفي ، مثل لوكريتيوس ودانتى ، الذي يتقبل إحدى فلسفات الحياة - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - مقدما ويفهم قصيدته على فكرة واحدة . وهناك الشاعر - مثل شكسبير لورينا سوفوكليس - الذي يتقبل الأفكار الجارية ويستخدمها ، ولكن مسألة الاعتقاد تكون في عمله أشد إرباكا وروغانا . وأخيرا فهناك نمط آخر - يمكن أن نعد جوته نموذجاً له - لا هو بالذي يتقبل تماما نظرة معينة إلى الكل ، ولا هو بالذي لا يعدو أن ينظر إلى وجهات النظر في الحياة لكي يصنع منها شعرا ، وإنما يجمع في ذاته ، إن قليلا أو كثيرا ،

وربما استجتم أنه يتعين علينا الانتهاء إلى أنه من المتعذر أن
 نستمتع (لوحكم على) العمل المسمى من حيث هو كذلك إلا بعد
 أن ينقضى وقت كاف لجعل عقائده أمراً عموماً عليه الرمن :
 بحيث لا نعدو أن نحصيها ونقبلها ، كما يريد السيد ريتشاردز
 أن نفعل : بمعنى أن متظر عاثة عام ، حتى نعرف مدى جودة أي
 قطعة من الأدب ، وثمة أسباب كثيرة تجعل هذا الحيل السبيل غير
 مجد ، من بينها أنه عندما يكون أحد الكتب شديد البعد عما
 من حيث الزمان أو السلاطة ، إلى الحد الذي لا نعرف معه شيئاً
 من مادته ولا نستطيع أن نفهم معتقده البتة ، لا يمكننا تذوق
 عمله كشمع . فلكن نستمتع بهوميروس كشمع ، نحتاج إلى
 ما هو أكبر كثيراً من معجم يوناني وعلم الصرف اليوناني وباء
 الجمل . وكلما نشرنا بحياة قدامى الإغريق ، وحاولت أن نفهم
 خلق عالمهم تحليلاً ، أمكننا أن نفهم ونستمتع بشعر ذلك العالم
 على نحو أفضل . وثمة سبب آخر هو أن الرمن - للأسف - لا
 يجلب الحيل بالضرورة . فهو قد لا يعدو أن يحل محل مجموعة
 التحيزات المؤيدة للشاعر بمجموعة أخرى معادية له . وأنه لمن
 الشائق أن تقرأ تعليقات طلبة السيد ريتشاردز ، كما ترد في كتاب
 «التفقد التطبيقي» ، على سوناتة دون العظيمة «لدى أركان العالم
 الدائري المتحيلة» . . . إن بعض سوء الفهم لا يرجع - فيه
 اعتقد - إلى الجهل بلاهوت عصر دون ، قدر ما يرجع إلى ثقل
 هؤلاء الطلاب - ثقبلاً بتفاوت في الوعي ، إن قليلاً أو كثيراً -
 بمجموعة أخرى من المعتضات ، جارية في عصرنا .

دعوت لوكرتيوس ودانتي دهاة مسئولين . غير أن ثمة بعض
 شعراء يرهقا أن ينظر إليهم على أنهم دعاة على الإطلاق . حد
 شكسبير . إنه لا يشرح قط - مثلاً يشرح دانتي - سقا فلسفياً
 محدداً ، وإن لعل ذكر من أن محاولات كثيرة قد بدلت واستبدل
 لكي تشرح ، في ثمر واضح ، نظرية الحياة التي يظن أن شكسبير
 كان يعتقها وأن أي عدد من وجهات النظر في الحياة قد
 استخلص من شكسبير . لست أقول إن مثل هذه المحاولات غير
 مشروعة أو عقيمة تماماً فالليل إلى العلف حول شكسبير طبعي
 كالليل إلى العلف حول العالم ذاته . وكل ما في الأمر هو أن
 فلسفة شكسبير بالغة الاختلاف عن فلسفة دانتي ، فهي حقيقة
 تشترك في الكثير مع فلسفة بيتهوفن مثلاً . ومعنى هذا أن من
 يحبون بيتهوفن يحبون في موسيقاه شيئاً ندهوه معها رغم أننا
 لا نستطيع أن نحصره في نطاق الكلمات ، غير أن هذا المعنى هو
 الذي يدخلها ، على نحو ما ، في حياتنا بأكمدها ، ويجعل منها
 تدريجاً وجدانياً وطقماً ، لا مجرد تقدير للبراعة . ومن المحقق أن
 شكسبير يؤثر فينا ، غير أنه لما كان يؤثر في كل إنسان بحسب
 تربيته ومزاجه وحساسيته ، ولما كنا لا نملك مفتاحاً لفهم العلاقة
 بين تأثير شكسبير على أي ذهن وما كان شكسبير يعنيه حقيقة ،

بين وظيقي الفيلسوف والشاعر - أو ربما ذكرنا بليك ، فهؤلاء
 شعراء لهم أفكارهم الخاصة ، وهم يؤمنون بها على نحو مؤكد .

وبعض الشعراء من نمط مختلط إلى الحد الذي يتعذر علينا معه
 أن نعرف إلى أي مدى يكتبون شعرهم بدافع مما يؤمنون به ،
 وإلى أي مدى لا يؤمنون بالشئ إلا لأنهم يرون أنهم يستطيعون
 أن يصنعوا منه شعراً . ولكن كنت على حق في السماح للشاعر
 الحق بهذه السلسلة من الدوافع الممكنة (وسلسلة مماثلة لقارىء
 الشعر الحق) فإن نظريات السيد بلجيون والسيد ريتشاردز
 ينبغي أن تعدل تعديلاً كبيراً . ذلك أن «الدعابة اللامستولة»
 تكون أحياناً أقل السابا باللامستولية ، وأحياناً أقل اتساباً بطابع
 الدعابة . إن لوكرتيوس ، ودانتي ، على سبيل المثال ، هما
 ما يدهوه السيد بلجيون بالدعابة ، بقيا ، غير أنها داعيتان
 واهبان ومستلران ، حل نحو خاص : وحك أن تقرأ ما يقوله
 دانتي في «الوليمة» Convivio وفي رسالته إلى كان - جراند لكي
 تفهم الهدف الذي كان يتفناه .

كان ملتون أيضاً داعية متعمداً غير أنه ينبغي علينا أن نسلم
 هنا بوجود اختلاف آخر . إن فلسفي لوكرتيوس ودانتي - مهما
 يكن من اختلاف إحداهما من الأخرى - ما رآنا قندين على
 التأثير في الإنسانية . ولكن لا أستطيع أن أتخيل أي قارىء اليوم
 متأثر بملتون في آرائه اللاهوتية . وحلة ذلك ، فيما أظن ، هي أن
 كلا من لوكرتيوس ودانتي بلحصان في شعر عظيم ويعيدان
 تقرير رأيين مركزيين في تاريخ عقلية الرجل العربي ، على حين
 لا يعدو ملتون ، في شعره العظيم ، أن يعيد تقرير رأى كان إلى
 حد كبير من ابتكاره الخاص ، أو توليفه الخاص ، ويمثل هرطقة
 متطرفة ، أصبحت في ذهنه هو . وفي ملتون يسهل كثيراً فصل
 عظمة الشعر عن المفكر - مهما يكن من جديته - الكامن وراء
 ذلك الشعر . وعلى ذلك فإن ملتون أقرب إلى الإدراك من وجهة
 نظر ريتشاردز ، لأننا حين نقرأ ملتون ننتشى - فيما أظن - بشعره
 الفهم دون أن نجد ما يفرنا بالإيمان بفلسفته أو لاهوته . وعلى
 ذلك فإن حين بحث ما إذا كان العنان الأدبي داعية لا مسئولاً أو
 لم يكن ، يتعين علينا أن ندخل في الاعتبار كلا من تنوعات
 الانتكار وتنوعات التأثير عبر الزمن . وأشعر بأنه ربما كان
 لملتون ، في فترة من العترات ، مثل هذا التأثير القوي الذي أشعر
 بأنه يمكن أن يكون للوكرتيوس ودانتي في أي وقت - ولكن لا
 اعتقد أن له هذا التأثير الآن . عموماً نجد أن عنصر الدعابة ، في
 التأثير المعلن لأي قطعة من الكتابة علينا ، يعتمد إما على دوام
 العقيدة أو على قربها منا زمياً . ذلك أن تأثير كتاب من نوع
 «طريق كل البشر» على الجيل التالي لبتلر مباشرة ، كان - فيما أتق
 - هو التأثير الذي يريده إلى حد كبير ، أما تأثيره على الجيل التالي
 فلم يكن التأثير نفسه البتة .

قوله لمن الإغراق في الخيال ، تقريرا ، أن ندعوه دعاية .

وحسبنا نصل إلى معلم السيد هوبنهايم - شل وورد زورث - نجد ، مرة أخرى ، أن الموقف مختلف . فحين إذا حكمنا عليهما من واقع تأثيرهما على السيد هوبنهايم ، لتعين علينا يقينا أن ندعوهما دعاة لاستثولين . بيد أن شكوكي تتجه إلى أن تأثيرهما على عقل كمقل لسيد هوبنهايم يسير في معدل مباشر مع عموض أفكارهما ، أو مع الحقيقة الماثلة في أنها يحملان أشياء معينة ، على حمل التسليم ، بدلا من أن يشرحاهما . إن المسيحي المستقيم ، على سبيل المثال ، لا يكاد يكون من المحتمل أن ينظر إلى دانتى على أنه يثبت المسيحية ، والملاي المستقيم لا يكاد يكون من المحتمل أن يذكر لوكريتيوس على أنه برهان على المادية أو اللرية . فالذي سيحده في دانتى أو في لوكريتيوس إنما هو الحرمة الجمالية : أي التبرير الحرثي لهذه النظرة إلى الحياة من جانب الفن الذي ولدته . ولا ريب في أننا جميعا نأثر تأثيرا قويا بالحرمة الجمالية ، وأن أي طريق أو نظرة إلى الحياة تولد لنا عظميا تكون ، في نظرنا ، أكثر إقناعا من نظرة تولد لنا فن ، أو لا تولد أي فن . ومن ناحية أخرى ، لا أعتقد أن من يستطيع أن يتذوق فنا بوضوح تمام التذوق ، أو العكس .

بيد أن السيد هوبنهايم - فيما أشكره - لم يكن يستخدم الحرمة الجمالية بهذا المعنى الذي أعده مشروعا . فانت لا تستطيع أن تحصل عليها بأن تذهب إلى الشعراء من أجل الحكم أو الأقوال الموجزة أو بأن تنسب إليهم إلهاما من نوع هاتم دلف . وكل ما تستطيع هو أن تقول : إن هذا الشاعر أو ذاك قد استخدم هذه الأفكار لكي يصنع شعرا ، ومن ثم فقد بين أن هذه الأفكار تستطيع أن تولد ، وتولد فعلا ، فيها معينة ، وعلى ذلك تكون هذه الأفكار صحيحة لا في نظرية فحسب ، وإنما يمكن أيضا أن تندمج في الحياة من خلال الفن . غير أنه لكي نفعل هذا ، نجد أنفسنا ملزمين بأن نقيم أولا فن شل أو وردزورث . ما مدى اكتمال الفلسفة التي يستخدمها الشاعر وما مدى ذكائها وحن مهمه لها ؟ وإلى أي مدى حققها شعريا ؟ من أين حصل عليها وكم من الحياة تعطي ؟ مثل هذه الأسئلة ينبغي أن نطرحها أولا . وما يشته الشعر عن أي فلسفة لا يعلم أن يكون إمكان عيشها - ذلك أن الحياة تشمل كلا من الفلسفة والفن .

بيد أننا قد نتساءل : هل لعظمة الفلسفة وشمولها أي علاقة عملية أو نظرية بعظمة الشعر ؟ إننا من الناحية الفعلية قد نجد شاعرا يصنف على فلسفة أدنى ، صحة أكبر ، وذلك بإدراكها في الفن الأدبي على نحو أكثر اكتمالا وإقنادا ، وقد نجد شاعرا آخر يستخدم فلسفة أفضل ويحققها على نحو أقل إقناعا . ومع

ذلك فحين لا نشك في أن «أصديق» الفلسفات هي خير مادة لأعظم الشعر ، بحيث يتعين علينا أن نقيم الشاعر في نهاية المطاف بكل من الفلسفة التي يحققها في شعره واكتمال هذا التحقيق وكفائته . ذلك أن الشعر - وأن هنا ، وحتى هذا الحد ، متفق مع السيد ريتشاردز - ليس تأكيدا لأن هذا الشيء أو ذاك صادق ، وإنما جعل ذلك الصديق أكثر واقعية في نظري ، أنه خلق لتجسيد محسوس ، وتحويل للكلمة إلى جسد ، وذلك إذ تذكرنا أنه توجد ، بالنسبة للشعر ، خصائص متنوعة للكلمة وخصائص متنوعة للجسد . بديهي ، كما قلت ، أنه من اللازم ، في بعض أنواع الشعر ، أن يؤمن الشاعر ذاته بانفسفة التي يستخدمها ، ومهما يكن من أمر ، فلست أود أن أؤكد أهمية الفلسفة أكثر مما ينبغي ، أو أن أتحدث عنها كما لو كانت أداة الوحيدة . فما نلحده عندما نقرأ لوكريتيوس أو دانتى هو أن الشاعر قد حقق انصهارا بين تلك الفلسفة ومشاعره الطبيعية بحيث تغلغ الفلسفة واقعية ، بينما تكتسب المشاعر هدوا وعمق وهزة .

وينبغي أن نتذكر أن جزءا من فائدة الشعر بالنسبة للكائنات الإنسانية شبيه بفائدة الفلسفة لها . فحين عندما ندرس الفلسفة ، كنس متمددين ، لا نعمل ذلك فقط من أجل التقاط فلسفة نعتفها باعتبارها «صادقة» ، أو من أجل تعريف فلسفة خاصة بنا ، من كل الفلسفات . إننا ندرسها إلى حد كبير لأنها تدرينا على اصطناع الأفكار أو مراودتها ، ومن أجل توسيع الذهن وتدريبه اللذين نحصل عليهما من محاولتنا النفاذ إلى فكر إنسان ما ، والتعكير فيه على نحو ما فعل ، ثم الانتقال من تلك الخبرة إلى خبرة أخرى . فقط بتدريب الفهم دون اعتقاد - على قدر ما يمكننا ذلك - بسعنا أن نصل - بوهي كامل - إلى نقطة يؤمن عندها ونفهم . والأمور شبيه بدت في خبرتنا بالشعر . فحين ، مثالا ، نرمس إلى أن نطمئن إلى شعر يحقق شعريا ما تؤمن به ، غير أننا لا نصل بالشعر إلا إذا أمكننا الدخول والخروج بحرية ، في عوالم الخلق الشعري المتشعبة ، وحين نجد ، من الناحية العلمية ، أن أحكامنا الأدبية قابعة دائمة لأن نخطئ ، لأننا نجنح حتما إلى المبالغة في قيمة الشعر الذي يجسد نظرة إلى الحياة يسعنا أن نهمها وننقلها ، غير أنه لا حق لنا - في الواقع - في مدح هذا الشعر إلى هذا الحد ، إذا نحن لم نقيم أيضا بجهد دخول عوالم الشعر الأخرى المعربة عن . ليس بمستطاع الشعر أن يثبت أن أي شيء صادق ، وإنما قصاره أن يخلق تنوعا من الكليات المزلفة من مكونات ذهنية ووجدانية ، يبرر الوجدان بالعكر ، والعكر بالوجدان . إنه يثبت على نحو متتابع - أو ينجح في أن يثبت - أن عوالم معينة من العكر والشعور ممكنة . وهو يصفي حرمة ذهنية على الشعور ، وحرمة جمالية على العكر .

الدين والأدب (١٩٣٥)

مقالة له لمهم بها في تحرير كتاب عنوانه الإيمان الذي يضيء (١٩٣٥).

لست أعني هنا الأدب الديني وإنما تطبيق ديتا على نقد أي أدب من الأدب . وعلى أية حال فقد يكون من الخبير لنا بلثل أن نميز بين ما أعده ثلاثة معان يمكن أن نتحدث بها عن «الأدب الديني» . فالأول هو ما نعنيه حين نقول إن هذا «أدب ديني» مثلاً نتحدث عن «أدب تاريخي» أو «أدب علمي» . أعني أنه في مقدورنا أن نعالج الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس أو كتابات جرمن تيلور على أنها من الأدب مثلاً نعالج الكتابات التاريخية لكلا رندون وجيرون (أعظم مؤرخينا الإنجليز) على أنها من الأدب أو مثلاً نعالج كتابي (المنطق) لبرادلي أو (التاريخ الطبيعي) لبوفون . فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب (إلى جانب هدفه الديني أو التاريخي أو الفلسفي) من الملكة اللغوية ما يجعل قراءته أمراً عالياً لكل من يمكنه الاستمتاع بأسلوب أجيدت كتابته ولولم يعنه الأهداف التي كان هؤلاء الكتاب يتغيثون . وإن لاضيف أنه على الرغم من أن العمل العلمي أو التاريخي أو اللاهوتي أو الفلسفي - والذي هو أدب أيضاً - قد يحال على المعاش على اعتباره أنه يمكن أن يكون أي شيء إلا أدباً ، فإنه من المحتمل لثل هذا العمل ألا يكون أدباً ما لم تكن له قيمة علمية أو غيرها في عصره . فبينما أعترف بشرعية مثل هذا التلوق ترائي أقوى شعوراً بعمومه : فالذين يستمتعون بهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية «وحددها» إنما هم طفيليون بالضرورة ونحن نعلم أن الطفيليين عندما يزداد عددهم أكثر من اللازم يغدون أوبئة .

وإنه لقي مقدوري أن انفجر غاضباً من رجال الدين الذين انتشوا بالكتاب المقدس كعمل أدبي «وبالكتاب المقدس» كـ «أسمى آثار النثر الإنجليزي» . فالذين يتحدثون عن الكتاب المقدس باعتباره «أثراً من آثار النثر الإنجليزي» لا يزدون عن الإعجاب به باعتباره أثراً فوق قبر المسيحية . على أنه ينبغي على أن أجنب التورب الفرعية في حديثي فحسب أن أقول : إنه كما أن كتابات كلا رندون أو جيرون أو بوهون أو برادلي كانت بحيث يقل حظها من القيمة الأدبية لو كانت خالية من المعنى باعتباره

إن ما سأقوله إنما يؤيد - إلى حد كبير - الأقضية الآتية . ينبغي أن يكمل النقد الأدبي نقد منشق من موقف خلقي ولاهوتي محدد ، فعلى قدر ما يكون في أي عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولاهوتية يستطيع النقد الأدبي أن يكون ذا كيان . وفي عصور كمصورتنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يعدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ، لاسيما ما كان منها من صنع الخيال ، بمعايير حنقية ولاهوتية صريحة . فـ «عظمة» الأدب لا يمكن أن تنقرر بالمعايير الأدبية وحدها وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هي التي تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشيء أدباً أو لم يكن (٥) .

نقد افترضنا ضمناً - لبصعة قرون خلت - أنه ولاء علاقة بين الأدب واللاهوت . ولكن هذا لا ينبغي أن الأدب (وأصغر مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، وما يزال ، وربما يظل دائماً ، يقوم ببعض المعايير الخلقية غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التي يرتضيها كل جيل وهل هي متمشية مع تلك القاعدة أولاً . ففي عصر يرتضي بعض اللاهوت المسيحي الدقيق قد تغدو القاعدة العامة أرثوذكسية من جدارة وإن كانت المعينة العامة التي في مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم «الشرف» «المجد» أو «الانظام» إلى الحد الذي لا تحتسب المسيحية على الإطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة من خلفيتها اللاهوتية وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض القاعدة للتحيز والتغير معاً . وفي مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذي نجد معه عند التطبيق أن «ما يلقى المعارضة» في الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألوه جيله الراهن ، فمن الشائع أن سيصدم جيلاً يرتضيه الجيل التالي بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير في المعايير الأخلاقية تحياً أحياناً بالرفض إذ تتحد دليلاً على قابلية الإنسانية للكمال بينما هي لا تعدو أن تكون دليلاً على ما في الأحكام الخلقية للسماح من أصول لا ضرورة لها .

اللاهوتية ، أود أن أوجه النظر إلى كتاب تيودور هيكور : «فرجيل» (شيد أند ولرد)

• كمال لنقد الأدبي الذي يكسب دلالة أكبر بفضل اهتماماته

الذي تقول به إن فيون ومودلير - برغم كل نقائصها وانحرافاتهما - شاعران مسيحيان . فمبدأ عصر تشومر اقتصر الشعر المسيحي (بالمعنى الذي سوف أرمي إليه) في انجلترا على الشعراء الأقل مرتبة وحدهم .

وأنا أكرر أن عندما أدرس الدين والأدب فإنني لا أتحدث عن هذين الأمرين إلا لكي أوضح أني لست معنياً في المحل الأول ، بالأدب الديني . وإنما أنا معني بما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الدين والأدب كله . وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نرى بالنوع الثالث من «الأدب الديني» مروراً سريعاً . وأنا أعني به تلك الأعمال الأدبية التي ينتجها رجال يربون بإخلاص في تأييد قضية الدين : وهو ما يمكن أن يقع تحت عنوان الدعاية . إن في ذهني ، بطبيعة الحال ، قصصاً ممتعة من قبيل «الرجل الذي كان الحميس» و «الأب براون» للسيد تشسترتون . فليس ثمة من تعجبه هذه الأعمال ويستمتع بها أكثر مني . وكل ما أريد أن ألاحظه هو أنه عندما يرمى إلى تحقيق هذه الدعاية نفسها بواسطة أشخاص متحمسين أقل موهبة من السيد تشسترتون ، فإن التأثير الناتج يكون سلبياً . غير أن النقطة التي أريد إبرازها هي أن مثل هذه الكتابات لا تدخل في أي دراسة جادة لعلاقة الدين بالأدب : لأنها عمليات واهية في عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين . إن ما أريده إنما هو أدب يكون مسيحياً على نحو لا شعوري ، أكثر مما هو متعمد ومتسم بالتعدي : ذلك أن عمل السيد تشسترتون يستمد دلالة من كونه يظهر في عالم ليس ، على وجه التأكيد ، مسيحياً .

وإن لعل افتتاع بأننا لا نترك كيف أننا نفصل فصلاً كاملاً ، بموزة العقل ، بين أحكامنا الأدبية وأحكامنا الدينية . ولو كان من الممكن أن نفصل بينهما فصلاً تاماً ، لربما ما أهما الأمر ؛ ولكن الفصل بينهما ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كاملاً . وإذا نحن مثلنا للأدب بالرواية - لأن الرواية هي الشكل الذي يؤثر به الأدب على أكبر عدد من الناس - فنلاحظ هذا الإضفاء التدريجي للطابع الديني على الأدب أثناء الثلاثمائة عام الماضية على الأقل . لقد كانت لبنان ، ولديقو إلى حد ما ، أغراض خلقية : فالولها فوق متناول الشهوات ، ولكن ثانيها ليس بحاجة منها . ومنذ ديقو استمر إضفاء الطابع الديني هو الرواية ، وكان هناك ثمة مراحل ثلاث . ففي المرحلة الأولى اعتبرت الرواية العقيدة ، في صورتها في ذلك العصر ، أمراً مسلماً به ، وحذفها من الصورة التي رسمتها للحياة . وإن هيلدينج وديكنز

أوردت رأياً مؤداه أن هيرت شاعر كبير ، وليس شاعراً أقل مرتبة . وإنني لأضيق مع هذا الرأي الأخير . (١٩٤٩) .

تاريخياً وعلمياً وفلسفة . وعلى نحو مماثل كان للكتاب المقدس تأثير «أدبي» على الأدب الإنجليزي «لا» لأنه عد أدباً وإنما لأنه عد مسجل كلمة الله . ولعل الحقيقة الماثلة في أن رجال الأدب يتحدثون عنه الآن باعتباره «أدباً» تشير إلى «نهاية» ماله من تأثير «أدبي» .

وثاني ضروب الصلة بين الدين والأدب تتمثل فيما يسمى الشعر «الديني» أو «التعدي» . والآن ما الموقف المؤلف الذي يتخله عاشق الشعر (وَأَعْنَى بِهِ الْمُسْتَمْتِعُ وَالْمُسْتَفِيقُ الْحَقِيقِيُّ لِشِعْرِ لَأُولَ مَرَّةً وَلَيْسَ ذَلِكَ الَّذِي يَقْلِدُ الْآخَرِينَ فِي الْإِعْجَابِ بِمَا أَعْجَبَهُمْ) من هذا القسم من الشعر ؟ أعتقد أن الإجابة كلها إثم تكمن في تسميته إياه «قسماً» . فهو يعتقد - وإن لم يكن ذلك صراحة على الدوام - أنك حين تصف شعراً بأنه «ديني» فإنك إنما تشير إلى حدود غاية في الوضوح . ذلك أن «الشعر الديني» عند غالبية محبي الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر «الأقل مرتبة» . فليس الشاعر الديني شاعراً يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءاً محدوداً من هذه المادة وهو شاعر يتركها يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر بجهله بها . وإجمالاً أن هذا هو الاتجاه الحقيقي لغالبية محبي الشعر بإزاء شعراء من مثل فيون أو ساوثول أو كراشيو أو جورج هيرت أو جيرارد هوبكنز .

وبالإضافة إلى ذلك فإنني على استعداد لأن أعترف - إلى حد ما - بأن هؤلاء النقاد على حق . فثمة لون من الشعر - من نماذجه أغلب إنتاج هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم - هو نتاج معرفة دينية خاصة قد تتوافر دون المعرفة العامة التي نتوقها من كبار الشعراء . فعند بعض الشعراء - أو في بعض أحوالهم - قد تكون هذه المعرفة العامة متوافرة ولكن الخطرات التمهيدية التي تمثلها قد تكبح فلا يمثلون إلا نتاج الختامي . وقد يكون من العسير غاية العسر أن نميز بين هذه الخطوات وبين تلك التي تمثل فيها العبقرية الدينية أو مقدسة المعرفة «الخاصة» والمحدودة . فأننا لا ادعى أن فيون أو ساوثول أو جورج هيرت أو هوبكنز شعراء كبار^(٥) . وإن لأشعر في ثقة أن أول ثلاثة منهم على الأقل إنما هم شعراء هذه المعرفة المحدودة . فهم ليسوا شعراء دينيين عظاماً بالمعنى الذي كان عليه دانتى أو كورني أو راسين . لأن دانتى وكورني ورأسين شعراء دينيون عظام حتى في مسرحياتهم التي لا تحس الموضوعات المسيحية . وهوون وساوثول وجورج هيرت وهوبكنز ليسوا عظاماً حتى بالمعنى

* لاحظ أنه في حديث ألفي بسوناس بعد ذلك يوضح سوات (وود) شرقي مجلة ذا ولش ريفيو ، تحت عنوان «ما الشعر الأقل مرتبة ؟»

هناك كتب بالغة الإملال إلى الحد الذي يجعلها عاجزة عن إهداء أحد . غير أنه من المؤكد أن الكتاب لا يعدو بلا ضرر لمجرد أنه ليس هناك من آذاه شعوريا . ولئن وصفتنا كقراء معتقداتنا الدينية والخلقية في ناحية ، وحطنا قراءتنا على سبيل التسلية وحدها ، أو على مستوى أعلى من أجل المتعة الجمالية ، فإن الخيق بأن أي أن المؤلف - مهما تكن نواياه الواعية عند الكتابة - لا يعترف ، من الناحية الفعلية ، بمثل هذه التعريفات .

إن مؤلف العمل التخيل يحاول أن يؤثر في كيانه بأكمله ، من حيث نحن بشر ، سواء كان يعنى ذلك أو لا يعنيه ، ونحن نتأثر به كبشر ، سواء انتوينا ذلك لو لم ننتو . وإحتمال أن كل شيء نأكله له تأثير ما علينا ، غير مجرد متعة الذوق والصنع . فهو يؤثر علينا أثناء عملية التمثيل والمضم ، واعتقد أن هذا يصدق أيضا تماما على أي شيء نقرأه .

والحقيقة الماثلة في أن ما نقرأه لا يعنى فقط شئ ندعوه بتدوينا الأدبي ، وإنما يؤثر مباشرة ، وإن كان هذا التأثير لا يحدث إلا كواحد من مؤثرات أخرى كثيرة ، في كيانتنا بأكمله ، إنما تبرر على غير نحو - فيما أظن ، إذا نحن فحصنا بأمانة تاريخ تربيتنا الأدبية الفردية . انظر إلى قراءات أي شخص يتمتع ببعض الحساسية للأدب في فترة المراهقة . اعتقد أن كل إنسان على وجهي مخبريات الشعر يستطيع أن يتذكر لحظة في شبابه انجرف فيها ، أو انجرفت فيها ، تماما ، مع عمل أحد الشعراء . ومن المحتمل جدا أن يكون قد انجرف مع عدة شعراء ، واحدا في إثر الآخر . وليس السبب في هذا الافتتان العابر هو فقط أن حساسيتنا للشعر تكون أحد في فترة المراهقة منها عند النضج . إن ما يحدث هو ضرب من الإغراق ، وغرو للشخصية غير النامية بعد من جانب الشخصية الأقوى : شخصية الشاعر . وقد يحدث الشيء معه ، في سن تالية ، للأشخاص الذين لم يقرأوا كثيرا . فحين نجد أن كاتبنا من الكتاب يستولي علينا تماما في فترة ما ، ثم يليه آخر ، وأخيرا يبدأون في أن يؤثر بعضهم في بعض ، في أذهانتنا . فحين نزن أحدهم إزاء الآخر ، ويري أن لكل منهم صفات غائبة في الآخرين وصفات لا تتماشى مع صفات الآخرين . ونحن نبدأ - في الحق - في أن نكون نقادا . وإن قدرتنا الشخصية النقدية النامية هي التي تحميها من أن نندك - على نحو مسرف - أي شخصية أدبية واحدة . إن السائد الجيد ، وضغى علينا جميعا أن نحاول أن نكون نقادا ، وألا نترك النقد للرفاق الذين يكتبون مراجعات في الصحف - إنما هو الرجل الذي جمع إلى حساسيته الحادة والياقية قراءة واسعة ومتزايدة القدرة على التمييز . إن القراءة الواسعة ليست قيمة باعتبارها نوعا من التجميع والتراكم للمعرفة ، أو ما يطلق عليه أحيانا اسم «الذهن المملوء جيدا» ؛ إنها قيمة لأنه في عملية التأثير

وثائقي يتمون إلى هذه المرحلة . وفي المرحلة الثانية شكت الرواية في العقيدة ، واهتمت بها ، وصارعتها . وإلى هذه المرحلة ينتمى جورج إليوت وجورج ميرديث وتوماس هاردي . أما المرحلة الثالثة ، وهي التي نعيش فيها ، فيكاد ينتمى إليها جميع الروائيين المعاصرين باستثناء السيد جيمز جويس . إنها مرحلة الذين لم يسمعوا قط باسم العقيدة المسيحية إلا على أنها مفارقة تاريخية .

والآن ، أترى الناس عموما يعتقدون رأيا محددًا - دينيا أو معاديا للدين - وهل نراهم يقرؤن الروايات أو الشعر ، بقسم معضل من أذهانهم ؟ إن الأرض المشتركة بين الدين والقصة هي السلوك ، فديننا يعرض أخلاقنا وأحكامنا ونفقاتنا لأنفسنا وسلوكنا نحو رفاق في البشرية . إن القصة التي نقرأها تؤثر في سلوكنا نحو رفاق في البشرية ، وتؤثر في مخادجنا عن أنفسنا . فنحن عندما نقرأ عن كائنات إنسانية تنصرف بطرق معينة ، بموافقة المؤلف ، الذي يمح بركته لهذا السلوك بموقفه من نتيجة السلوك الذي رتبته هو نفسه ، يمكن أن نتأثر بحيث تنصرف على هذا النحو نفسه^(*) . وعندما يكون الروائي المعاصر فردا يركز لنفسه في عزلة ، فقد يكون لديه شيء مهم يقدره لأنهم قادرون على تلقيه . إن من هو بمفرده قد يتحدث إلى الفردوس ولكن أغلبية الروائيين أشخاص منساقون مع التيار الاجتماعي الأهم أنهم منساقون أسرع قليلا . إنهم يملكون بعض الحساسية ولكن معظمهم من الذكاء ضئيل

إنه ليتظر منا أن نكون واسعي الأفق في الأدب ، وإن ننحى جانبا التحيز أو العقيدة ، وأن ننظر إلى القصة على أنها قصة ، وإلى الدراما على أنها دراما . وإن لضئيل الحظ من التعاطف مع ما يدعى عن نحو تعوزه الدقة والرقابة في هذا البلد ، مع ما هو أعصى على أن يتمشى معه من الرقابة الرسمية ، لأنه يمثل آراء أفراد في ديمقراطية غير مسئولة . ويرجع هذا جزئيا إلى أنها كثيرا ما تجمع الكتب التي لا يعنى معها ، وجزئيا إلى أنها ليست أفضل كثيرا من (قانون) حظر المشروبات الكحولية ، وجزئيا إلى أنها إحدى مظاهر الرعية في جعل رقابة الدولة تحمل عمل التأثير المنزلي الحكيم ، وكتبنا إلى أنها لا تعمل إلا على أساس العرف والعادة ، وليس على أساس مبادئ لاهوتية وأخلاقية مضمرة . وهي - عرصا - تمنح الناس إحساسا رائفا بالطمأنينة ، لأنها تعصى بهم إلى الاعتقاد بأن الكتب التي ليست متنوعة إنما هي كتب لا ضرر منها . أما أن يكون هناك شيء اسمه كتاب بلا ضرر ، فذلك ما لست منه على يقين ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون

* إلى هنا وفيما بعد مدين لهنري جيمز بلجيون . اليقظة الإنسانية (نقل عن : المداعية اللا مسئول)

شخصية قربة في إثر أخرى ، تتوقف عن أن تقع تحت سيطرة شخصية حدة ، أو عدد ضئيل من الشخصيات . وإن اختلفت وجهات النظر في الحياة ، إذ تتعاشق في أفهامنا ، ليؤثر بعضها في بعض ، وتؤكد شخصياتنا ، وتضفي على كل من هذه الوجهات مكانا في ترتيب خاص بها .

والأمر ببساطة هو أنه ليس من الحق أن الأعمال القصصية ، مثورة كانت أو منظومة ، أي الأعمال التي تسجل أفعال كائنات إنسانية متجربة وأفكارها وكلماتها ، توسع ، على نحو مباشر ، من معرفتنا بالحياة . فالمعرفة المباشرة بالحياة إنما هي معرفة متصلة بذواتنا على نحو مباشر ، وهي معرفتنا بـ «الطريقة» التي يتصرف بها الناس عموما ، وما هم عليه عموما ، على قدر ما يكون ذلك الجزء من الحياة ، الذي نشترك فيه بذواتنا ، مصدر مادة للتعميم . إن معرفة بالحياة ، حين تحصل عن طريق القصة ، لا تنسحب إلا عن طريق مرحلة أخرى من وهي الذات ، بمعنى أنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة بمعرفة أناس آخرين للحياة ، لا الحياة ذاتها . وعلى قدر ما ننعمس في أحداث أي رواية ، على النحو نفسه الذي ننغمس به فيها يحدث تحت أصيبتنا ، فإننا نحصل - على الأقل - من الريف قدر ما نحصل من الصدق . بمعنى أنها عندما نكون قد نمونا بما يكفي لأن نقول : «هذه نظرة إلى الحياة من جانب شخص كان مراقبا جيدا في نطاق محدود» ، ديكور أو ناكري أو جورج إليوت أو بلزاك ، ولكنه كان ينظر إليها على نحو مختلف ، لأنه كان رجلا مختلفا . بل إنه قد اختار أشياء مختلفة كي ينظر إليها ، أو غير الأشياء ولكن بترتيب مختلف للأهمية ، لأنه كان رجلا مختلفا . وعلى ذلك فإن ما أنظر إليه إنما هو العالم كما رآه دهن معين ، بعد ذلك نكون في وضع يمكننا من أن نربح شيئا من قراءتنا للفصحة . إننا نتعلم شيئا عن الحياة من هؤلاء الكتاب مباشرة ، مثلما نتعلم شيئا من قراءة التاريخ مباشرة ، ولكن هؤلاء الكتاب لا يعينوننا معاونة حقيقية إلا حين يمكننا أن نرى اختلافاتهم هنا وأن نصممها في الحسبان .

والآن فإن ما نحصل عليه ، إذ ننمو تدريجيا ، ونقرأ أكثر فأكثر ، ونقرأ المؤلفين متنوعين تنوعا أكبر ، إنما هي نظرات متنوعة إلى الحياة . غير أن ما يفترضه الناس عادة - فيما أشك - هو أننا لا نكتسب هذه الخبرة بآراء سائر الناس في الحياة إلا بـ «نحسين قراءتنا» . فهذا - فيما يفترض - ثواب نحصل عليه بالعكوف على شكيير وداني وجون وإمرسون وكارلايل وحشرات من سائر الكتاب المحترمين . أما ما في قراءتنا للتسلية ، فهي مجرد قتل للوقت . غير أن أميل إلى الانتهاء إلى نتيجة مفرقة مؤداها أن الأدب الذي نقرؤه من أجل «التسلية» أو «من أجل المتعة» محسب - هو - على وجه الدقة - الذي قد يكون له أكبر الآثار عليها ، وأبعدها عن الشك . إن الأدب الذي نقرؤه بأقل قدر

من المجهود هو الذي يمكن أن يكون له أسهل التأثيرات عليها وأكثرها خداعا ، ومن هنا كان تأثير الروائيين الشعبيين ، والمسرحيات الشعبية عن الحياة المعاصرة ، يتطلب أشد صروب التمحيص دقة . والأدب المعاصر هو الذي تقرؤه ، أساسا ، عالية الناس - إن قرأت - بهذا الموقف : موقف «من أجل المتعة» محسب ، والسلبية الخالصة .

وينبغي أن تكون علاقة موضوعي بما قلته قد غدت الآن أوضح قليلا . على الرغم من أن قد قرأ الأدب لا لسبب إلا المتعة أو التسلية أو «الاستمتاع الجملي» . فإن هذه القراءة لا تؤثر قط على حاسة خاصة من حواسنا فحسب ، وإنما تؤثر فيها ككائنات إنسانية ، وتؤثر في كيانات الخفى والذنب . وأما أقول إنه على حين قد يكون أفراد الكتاب المبرزين المحدثين قادرين على الارتقاء بالفارسي ، فإن الأدب المعاصر ككل ينجح إلى أن يكون حاطا ، وإنه حتى تأثير الكتاب الأفضل - في عصر كعصرنا - قد يكون حاطا بالنسبة لبعض القراء ، لأنه ينبغي علينا أن نتذكر أن ما يفعله الكاتب للناس ليس بالضرورة هو ما كان يتري أن يفعله . فما يفعله قد لا يكون إلا ما يستطيع الناس أن يروه يحدث لهم . إن الناس يمارسون اختيارا لا شعوريا عندما يتأثرون . فإن كاتباً مثل د . هـ . لورانس قد يكون - من حيث تأثيره - إما نافعا أو ضارا . وليست هي بقين من أي ، شخصيا ، لم يصبني منه بعض التأثير الضار .

وعند هذه النقطة أتوقع ردا من أحرار العقل ، ومن كل من هم على اقتناع بأنه لو قال كل إنسان ما يقننه ، وفعل ما يميل إليه ، لصارت الأمور - من طريق تعويض وتكيف آليين من نوع ما - صوابا ، في نهاية الأمر . إنهم يقولون : «فنجرب كل شيء ولئن ثبت أنه خطأ ، فستعلم عن طريق التجربة» . وهي حجة كانت خليفة بأن تكون على بعض لقيمة ، لو أن كادائنا لحيل نفسه على الأرض ، أو لو كان الناس - ونحن نعلم أن هذا ليس هو الشأن - يتعلمون الكثير من خبرة من يكبرونهم سنا . فهؤلاء الليبراليون على اقتناع بأن ما يدعى الحرية التي لا يقيدتها شيء هي وحدها التي ستجعل الحقيقة تستحق . إن لأفكار ، ووجهات النظر في الحياة - فيما يظنون - تخرج متميرة من أدهان مستقنة ، وبالتالي فإنه عند تناطحها بعنف ، يبقى الأصم ، وترتفع الحقيقة مظفرة . وأي شخص يشق على هذا الرأي لابد إما أن يكون وسيطيا ، لا يربص إلا في إصادة عقارب الساعة إلى الوراء ، أو فاشيا ، ولعله أن يكون الاثنين معا .

ولو أن جمهرة الكتاب المعاصرين كانوا هرديين حقيقيين ، وكل منهم بليك ملهم ، له رؤى له المعصنة ، ولو أن جمهرة القراء المعاصرين كانوا حقيقة جمهرة من الأفراد ، لكان هناك ما يقال دعاء عن هذا الاتجاه . غير أن هذا ليس ، ولم يكن ، ولن يكون

أفراداً متميزين حقيقة ، وحق إذا كنا كقراء أفراداً متميزين ، فمادنا ستكون النتيجة ؟ من المؤكد أن كل قارئ لن يتأثر ، في قراءاته ، إلا بما كان مهتماً سلباً لأن يتأثر به . وسيتبع « أقل المخطوط مقبولة » ولن يكون ثمة ما يضمن أن يغدو رجلاً أفضل . فنحن - من أجل الحكم الأدبي - بحاجة إلى أن نكون على ذكر حاد من أمرين في آن واحد : « ما نميل إليه » و « ما يجمل بنا أن نميل إليه » . وقل من الناس من هم أمناء بما يكفي لإدراك أكبر من هذين الأمرين . فالأول معناه أن نعرف ما الذي نشعر به حقيقة ، وقل جداً من الناس من يعرف هذا . والثاني يتضمن فهماً لنواحي قصورنا ، لأننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة ما يجمل بنا أن نميل إليه إلا إذا كنا نعرف لماذا يجمل بنا أن نميل إليه ، وهو ما يتضمن معرفة للسبب في أننا لا نميل إليه بعد . وليس يكفي أن نفهم ما يجمل بنا أن نكون عليه ، إلا إذا عرفنا ما نحن عليه . كما أننا لا نفهم ما نحن عليه ، إلا إذا عرفنا ما يجمل بنا أن نكون عليه . وهاتان الصورتان من معرفة الذات - معرفة ما نحن عليه ، ومعرفة ما يجمل بنا أن نكون عليه - لابد أن تسراجا جبا إلى جنب .

إن علينا ، كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذي نميل إليه . وعلينا كمسيحيين ، فضلاً عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذي يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كرجال أمناء ، ألا نفترض أن أي شيء نميل إليه هو ما يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كمسيحيين أمناء ، ألا نفترض أننا نميل إلى ما يجمل بنا أن نميل إليه . وإن آخر شيء نرغب فيه هو أن يكون هناك أديان ، أحدهما للاستهلاك المسيحي والآخر للعالم الوثني . إن ما اعتقد أنه يقع على عاتق كل المسيحيين هو واجب الحفاظ الشموري على مقاييس ومعايير للتفد معينة ، فوق تلك التي تنطبقها بقية العالم ، وأن يخبر بهذه المعايير والمقاييس كل ما يقرؤه . لا بد لنا من أن نتذكر أن القسم الأكبر من مادة قراءتنا للتداولة قد كتبه لنا أناس لا إيمان حقيقي لديهم بنظام فوق - طبيعي ، برغم أن بعضه قد يكون صادراً عن أناس لهم أفكار فردية عن نظام فوق - طبيعي غير أفكارنا . وأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا قد أصبح يكتبه أناس ليس لديهم مثل هذا الاعتقاد فحسب ، وإنما هم أيضاً يجهلون الحقيقة الماثلة في أنه ما زال هناك في العالم أناس من « التحلف » أو « التطرف الشاذ » بحيث ظلوا يعتقدون . ولما دعا على ذكر من الحياة القائمة بين أنفسهم والقسم الأكبر من الأدب المعاصر ، فإننا - إن قليلاً أو كثيراً - محمبون من صوره ، وفي مركز يمكننا من أن نستخلص منه خيراً يستطيع أن يقدمه لنا .

ثمة عدد كبير من الناس في العالم اليوم يؤمنون بأن جميع الشرور اقتصادية أساساً ، ويعتقد البعض أن تغييرات اقتصادية

هو الشأن . فليست المسألة مقصورة على أن الفرد القارئ اليوم (أول أي عصر) ليس فرداً بما يكفي لأن يجعله قادراً على تمثيل كل دوحات النظر في الحياة لجميع الكتاب الذين تفرضهم علينا إعلانات الناشرين ، والمراجعين ، وأن يتمكن من بلوغ الحكمة عن طريق النظر في هؤلاء الكتاب ، واحداً في أثر آخر . وإنما المسألة هي أن المعاصرين ليسوا ، بدورهم ، أفراداً ، بما فيه الكفاية . فليست المسألة هي أن عالم الأفراد المتصلين عند الديمقراطية الليبرالي أمر غير مرغوب فيه ، وإنما المسألة ببساطة هي أن هذا العالم لا وجود له . ذلك أن قارئ الأدب المعاصر ليس ، مثل قارئ الأدب العظيم الراسخ المكثف لكل المعصور ، بالذي يعرض نفسه لتأثير شخصيات متباينة ومتعارضة ، وإنما هو يعرض نفسه لحركة جماعية من كتاب يظن كل منهم أن لديه شيئاً فردياً يقدمه ، ولكمهم جميعاً - في حقيقة الأمر - يعملون معاً في الاتجاه نفسه . واعتقد أنه لم يكن هناك قط عصر كان فيه الجمهور القارئ على هذه الصحة أو معرضاً هكذا ، على نحو حديث الحول ، لمؤثرات عصره ، كما هو الشأن مع عصرنا . لم يكن هناك - فيها اعتقد - عصر مثله ، نجد فيه أن من كانوا يقرأون أساساً ، كانوا يقرأون كتب المؤلفين الأحياء أكثر كثيراً مما يقرأون كتب المؤلفين الموق ، ولم يكن هناك عصر كمعصرنا على هذا القدر من الانحصار ، والانعزال عن الماضي . قد يكون هناك ناشرون كثيرون ، ومن المحقق أن الكتب التي تنشر أكثر من اللازم ، وأن الصحف لتبحث القارئ على أن « يتابع » ما ينشر . لقد بلغت الديمقراطية الفردية النزعة أوجها : وأنه لمن الأصعب اليوم أن تكون فرداً ، مما كان الشأن في أي وقت مضى .

إن للأدب الحديث ، في حد ذاته ، معايير سليمة تماماً للفرقة بين الجيد والردى ، والأفضل والأسوأ : ولست أود أن أوحى بأن أحلط بين السيد برناردشو والسيد نويل كوارد ، أو بين السيدة ولف والأنسة مانين . ولكني ، من ناحية أخرى ، أود أن أوضح أن أدافع عن أدب «الحياة العالية» ضد أدب «الحياة المتواضعة» . إن ما أريد أن أوضحه هو أن مجموع الأدب الحديث قد أفسده ما أدهوه النزعة الدنيوية ، بمعنى أنه ، ببساطة ، على غير ذكر ، وأنه ، ببساطة ، لا يستطيع أن يفهم معنى ما فوق الطبيعة وأولوياته على الحياة الطبيعية ، معنى شيء أفترض أنه هنا الأساسي .

ولست أريد أن أوحى بأن قد ألفت مجرد شكوى نكدة من الأدب المعاصر . وإنما أنا إذ أفترض أن ثمة اتجاهات مشتركة بين قرائي ، أو بعض قرائي وبقية ، لا يكون السؤال : ما الذي نفعله ؟ قدر ما يكون كيف يجمل بنا أن نملك يارائه ؟ ذهبت إلى أن الاتجاه الليبرالي بإزاء الأدب لن يضع . وحق لو كان الكتاب الدين يحولون أن يفحصوا علينا « نظرتهم إلى الحياة »

متنوعة محدثة حليفة أن تكفى وحدها لإصلاح حال العالم ، بينما يتطلب آخرون تعيرات جذرية ، إن قليلا أو كثيرا ، في الميدان الاجتماعي ، أيضا ، تفسيرات هي أساسا من غمطين متعارضين . وهذه التغيرات المطلوبة ، والتي نفذت في بعض الأماكن ، تشابه في ناحية واحدة ، هي أنها تعتق افتراضات ما أدموه بالنزعة الدنيوية : فهي غير معية إلا بتغيرات ذات طابع زمني مادي خارجي . ولا تعنى بالأخلاق إلا من حيث طابعها الجماعي . وفي عرض لعقيدة جديدة من هذا النوع ، أقرأ الكلمات التالية :

« في إنعلاجاتنا أن الاحتمار الوحيد لأي مسألة خلقية هو : أمي تعرض ، أو تقصى بأي طريقة ، هل قدرة الفرد على خدمة الدولة . ينبغي [هل المرء] أن يجيب عن هذه الأسئلة : هل هذا العمل يضر الأمة ؟ هل يضر أعضاء آخرين في الأمة ؟ هل يضر قدرتي على خدمة الأمة ؟ » ولئن كانت الإجابة عن كل هذه الأسئلة واضحة ، فإن للمرد الحرية المطلقة في أن يفعل ما يشاء .

والآن ، فليست أنكر أن هذا نوع من الأخلاق ، قادر على تحرير

كثير في حدود ، ولكني أظن أنه يحسن بنا جميعا أن نرفض أخلاقية ليس لها مثل أعلى تضعه أمامنا فوق هذا . بديني أنها تمثل واحدة من حدود الفعل المعنية التي نشهدها ضد الرأي القائل بأن المجتمع إنما وجد فقط لمنفعة الفرد ، ولكنها تعادل ذلك الرأي في كونها إنجيلا لهذا العالم ، وهذا العالم وحده . وشكواي من الأدب الحديث من هذا النوع ذاته . فليست المسألة هي أن الأدب الحديث « لا أخلاقي » - بالمعنى العادي لهذه الكلمة - أو حتى أنه « لا صلة له بالأخلاق » . وعلى أية حال ، فإن إيراد تلك التهمة لن يكون بالأمر الكافي . وإنما المسألة أنه ، ببساطة ، يطلق - أو يجهل كلية - أكثر معتقداتنا جذرية وأهمية ، وأن اتجاهه إنما يتزع بالتالي إلى أن يشجع قراءه على أن ينهبوا من الحياة قدر ما يستطيعون ، ما عاشوا ، وألا يفوتوا « حبة » تعرض لهم ، وألا يضحوا بأنفسهم - إذا قاموا بأي تضحية أساسا - إلا من أجل منافع محسوسة لآخرين في هذا العالم ، إما الآن أو في المستقبل . من المؤكد أننا سنظل نقرأ خير ما يقدمه لنا عصرنا في بابيه ، ولكن علينا أن ننقده بلا كلل ، طبقا لمبادئنا الخاصة ، وليس فقط طبقا للمبادئ التي يقرها الكتاب والنقاد الذين يناقشونه في الصحافة العامة .

في الشعر (١٩٤٧)

خطبة بمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين

لاكلية كونيغورد - كونيغورد ، ماسترمنش ، ٣ يونيو ١٩٤٧

أنا كنا نعرف حتى أننا لم نكن مصنفين إليه .

بيد أني لم أخرج فحسب ، وإنما قد أقيت خطبة عند التخرج ، قبل هذه الخطبة . وليست أذكر حتى ما قلته في أي من هذه المناسبات . ولكني أود هذه المرة أن ألقى خطبة أظن أنك تذكروها ، حتى إذا لم يفعل ذلك أحد سوى . والأمر الواحد الذي أنا منه هل يقين هو أنه إذا رغب المرء في إلقاء خطبة يتذكرها أي إنسان ، أو يخرج منها بشيء ، فعليه أن يتحدث عن شيء يعرفه حقا . والأفضل من ذلك أن يكون موضوعا يعتقد السامع أنك تعرف شيئا عنه .

والآن فإن الشيء الوحيد الذي أظن أني أعرف شيئا عنه ، والذي يتفق الآخرون على أني أعرف شيئا عنه ، هو الشعر . قد نكون جميعا غمطين ، وفي تلك الحالة يكون شخصان قد ارتكبا - ببساطة - غلطة : أحدهما بدعوته إياي إلى الكلام ، وأنا بقبولي الدعوة . لأن الشعر هو ما أحنى أن أتحدث عنه . وهذا الجمهور ، إذا لم يكن بالغ الاختلاف عن سائر جمهوري البداية ، فيحتمل أنه يشتمل على غمطين مختلفين من السامعين :

إني أعرف ، أضفى عليه الزمن حرمة ، عند أي بداية في أي مكان ، أن يلقى امرؤ خطبة موجهة إلى فصل التخرج واعتقادي الشخصي أن فصل التخرج هو عادة على وجه الدقة ذلك الذي لا يصفى إليها . إن بعض تلاميذ المدرسة الأصغر سنا قد يصعدون ، خاصة إذا كانت هذه هي أول بداية يحضرونها . وبعض التلاميذ الأكبر سنا قد يصعدون ، جريئا من أدب ، وجريئا لأسباب أخرى أشد غموضا . بيد أن فصل التخرج يجده عادة الكثير مما يشغل ذهنه : فربما كان يفكر في الماضي ، ومن المحقق أنه يفكر في المستقبل ، ولكن ليس فيما قد يقول له رجل لم يره قط من قبل ، ذات يوم حار من أيام شهر يونيو . وقد تخرجت أنا بعضي من مدرسة في يوم من الأيام : وإن لأذكر هذه المناسبة جيدا ، رغم أنه قد مضت عليها سنوات طويلة ، ولكن الشيء الوحيد الذي لا أذكره ، لأن شكوكي تنجبه إلى أن لم أكن هل ذكرت في ذلك الوقت ، هو اسم الشخص المبرز الذي تحدث إلينا ومظهره ، لو ما الذي قاله . ولا أظن أننا قد تصايقا من الجلوس صابرين أثناء حديثه : فقد عدنا من المسلم به أننا كنا هناك لكي نتحدث إلينا ، ولا أظن

أولئك الذين يكتبون شعرا ، أو يرغبون في كتابته ، ولولئك الذين يعترضون على دعوتهم إلى قراءة الشعر . بلجي أن هناك بعض الناس ممن لا يرغبون في كتابة الشعر ، وفي الوقت ذاته لا يعترضون اعتراضا جديدا على قراءته ، ولكن من المحتمل أن يكون هؤلاء أقلية . وعلى هذا فسلحاول أن أقول شيئا لأولئك الذين لا يرون في الشعر أى فائدة البتة ، أملا أن يجد من لا يرغبون في الكتابة ، ولا يعترضون على القراءة ، شيئا جديرا بالإصغاء إليه .

إن متحدث البداية ، عادة ، هو ، فيما أتحيل ، شخص قد أصاب نجاحا في الحياة في هذا الفرع المحدد لوداك . ولكن إذا كان ثمة شيء واحد ليس من نصيب الشاعر ، فهذا الشيء هو النجاح . إن الشعر ليس - في المحل الأول - وظيفة حياة : والنجاح بمعنى عادة وظيفة . وأول شيء ينبغي أن نذكره عن الشعر هو أنه ليس بوسع أحد أن يتعيش منه . إن المصورين والموسيقين يتعيشون أحيانا ، وذلك ببساطة لأن التصوير والموسيقى هما بالصورة أعمال تستغرق كل الوقت . فبانت لا تجد وقتا لأى شيء آخر ، ومن ثم إما أن تعيش من التصوير أو الموسيقى ، أو لا تعيش أساسا . أما الشعر فليس ، لحسن الحظ ، عملا يستغرق كل الوقت . وليس بوسعك أن تكتب شعرا إلا بضع ساعات في اليوم . وقد تحمى عليك أيام كثيرة لا يمكنك فيها أن تكتب البتة . وهذا من حسن الحظ لأن الشاعر - إذا أن يكون ذا دخل خاص كاف ، وهذا هو الاستثناء ، ولست على يقين من أنه أمر طيب ، وإنما أنا على يقين ، على الأقل ، من أنه ما كان ليكون أمرا طيبا بالنسبة لى - أقول لأن الشاعر يتعين عليه أن يجد طريقة أخرى لاكتساب دخل ، وكلما قلت علاقة طريقته في كسب العيش بالشعر ، كان ذلك أفضل . وقد بدأت ، أنا نفسى ، حياتى بمحاولة أن أكون مدرسا ، ولم أجرب ذلك إلا عاما ونصف ، وبعد ذلك قصيت ثمانى سنوات مرضية جدا أشغل فى بنك ، معالجا كميالات تدفع عدد الاطلاع ، ولأوراقا تجارية مقبولة ، وبوليصات شحن بحرية ، وما إلى ذلك من أنواع ، وفى النهاية أكتب مقالات عن حركة المادلات الخارجية لمجلة البنك . والمشكلة هي أنك قد تهوى العمل الذى يتعين عليك أن تقوم به من أجل العيش . وإذا هويت فستخرج فيه . وإذا برعت فيه رقيت . وكلما ازدادت رقا ، قل الوقت والطاقة اللذان تستطيع توفيرهما للشعر - وهو السبب الأصلى فى قيامك بذلك العمل أساسا . وإن لأعرف شاعرا بالغ الرهافة اضطر إلى أن يستقيل من مصلحة حكومية ، وذلك ببساطة لأنه غدا أهم مما ينبغي : وكان عليه أن يتخذ وظيفة أخرى أقل مرتبا ، كى يجد أى وقت وطاقة للشعر .

إنك إذا غدت أشد طموحا من اللازم فى العمل الذى

اختارته ، أو وقعت فيه ، لكى يعولك ، بحيث تتمكن من كتابة الشعر ، فإنه لا بد للشعر (الذى تكتبه) من أن يعان نتيجة لذلك . ومن ناحية أخرى ، فلا خير فى أن يطمح المرء إلى أن يكون شاعرا . لست أزدري الطموح : فهو بالنسبة لأغلب الناس ، فى أغلب المهن ، أمر طيب جدا ، مادام هذا الطموح ليس مسرعا ، ومادام لا يجعلهم قساة لا يلبسون ، ومادام لا يقضى بهم إلى التصحية بالأشخاص والقيم الروحية ، أو ما تحصار مادام الناس يتذكرون أننا جميعا فى أعين الرب صعدنا حطاة ، وأننا على أحسن تقدير نقصر جدا عما كان يراد بنا أن نكونه . ولست أرى أى داع يجعل الناس الذين يجعون لا يشعرون بالفخر لنجاحهم ، ماداموا لا ينظرون بعين الرأية إلى من هم أقل نجاحا ، أو يعملون عن الجوانب الأخرى التى فشلوا فيها . بيد أن الشاعر لا يجب أن يطمح قط إلى أن يكون شاعرا ، أو يجد إرضاء فى نجاحه كشاعر .

ولا بد من أن أحاول توضيح هذا قليلا . ليس بوسع المرء أن يتحدث إلا من واقع خبرته الشخصية . وقد طللت دائيا يطاردين واحد أو آخر من شكين . أولها أنه ليس فيما كتبت ماله قيمة باقية فى الواقع : وهذا يجعل من العسير على المرء أن يؤمن بما يريد أن يفعله من بعد . فليست مشاعر المرء الداعية ، ولا استحسان الجمهور ، بالتوكيد المرضي : لأن بعض الناس قد تحمسوا للشعر الذى نظموه ، ولم يوافقهم أحد على ذلك . وهناك أناس آخرون قد حيو باعتبارهم شعراء عظماء ، ثم هرا بهم جيل تال . ولكن الشك الثانى أبهى على الحزن : فأننا أشعر أحيانا بأن بعضنا ، على الأقل ، مما كتبت بالغ الجودة ، ولكى لن أكتب قط أى شيء جيد بعد ذلك . ثمة عصرية يمس فى أذن دالها ، كلها ناضلت لإنجاز أى قطعة جديدة من العمل ، بأنها ستخرج رديئة على نحو يدعو للراء ، وأن لن أدرك ذلك . وهناك ثلاث مرات على الأقل فى حياتى ، وفترات تتميز ببعض الطول ، كنت مفتنعا فيها بأن لن أتمكن قط من أن أكتب أى شيء جدير بالقراءة . وربما كان هذا صحيحا فى هذه المرة . من المؤكد أن الطموح أو الرغبة فى عمل شيء ذى قيمة باقية لا تفيد المرء بشيء ، وإنما هما أقرب إلى أن يكونا عقبتين . وكلما أصاب المرء نجاحا ، أى كلما أنتت المجلات على عملك وتحدثت عنه ، عد أشق عليك أن تكتب شيئا تالبا ، بحيث يكون هو الشيء الذى فى داخلك وتريد أن تكتبه ، بدلا من أن يكون الشيء الذى يعرف أن الناس يتوقعون منك أدائه .

وسواء كان هذا مما ينطبق على جميع الفنانين أم لا ، فأمر لا أستطيع أن أقطع فيه برأى : ولكى على ثقة من أن أهم نصيلة يتحل بها شاعر هي الانضغاع . ومعنى هذا ألا تتأثر بالرغبة فى بيع الاستحسان ، وألا تتأثر بالرغبة فى أن تنشر على أى شخص

أحر ، وألا تتأثر بما ينتظره قرائك منك ، ولا أن تكتب شيئا لمجرد أنه قد حان الوقت لكتابة شيء ، وإنما معناه أن تنتظر في صبر ، دون أن تأبه لمكانتك بين سائر الشعراء ، الدافع الذي لا تستطيع له مقاومة - أو أن قبل الدعوة الخارجية على أنها مجرد عمل يؤدي ، دون أن تشغل بالك بما إذا كان ما ستكتبه شعرا أو ليس بالشعر . لقد كتبت «الأرض الخراب» لأتحف ببساطة من مشاعري الشخصية . وكنت «حرية قتل في الكاتدرائية» لأنه قد طلب إلى أن أقدم مسرحية لاحتمال في كاتدرائية كاتدريري ، تحت شروط معينة وفي تاريخ معين . وأحيانا نجعل إلى أن الشعراء الذين من نوع إميل دكنسن ، ممن لم يحطوا بأي شهرة خلال حياتهم ، ولم نكتب عنهم أي كتب أثناء حياتهم أو مقالات في الملاحق الأدبية - التاميز أو الـ هيرالد تريبون ، قد كانوا أسعد الشعراء حظا . لم تكن لديهم أسباب تدهور للكتابة سوى حاجتهم إلى الحديث إلى أنفسهم على ذلك النحو . ولهذا السبب فإنه إذا أردت أي واحدة هنا أن تكتب شعرا ، فلتأكد من أن ما تريد هو أن تضع شيئا على الورق بالطريقة التي تنشر معها بالرصاء لأنها قد صبرت عنه ، حتى لو لم يقرأ أحد . فلي أعطى أنواع الكتابة يلزم أن تفكر : لأي جمهور تكتب ؟ أما في الشعر فيلزم في أغلب الأحيان أن تنسى الجمهور كلية . من المحقق أن ثمة لحظات يحتاج فيها المرء إلى التشجيع لكي يستمر أساسا ، ويحتاج فيها إلى جمهور من شخص أو الذين يؤمنون بتأثيره عنهم . بيد أن الشعر الحقيقي إنما ينبع في المحل الأول من ضغط بداخلنا ، وليس من نداء صادر عن جمهور .

وفي الفترة الفاصلة بين كتابة القصائد ، لا يكون المرء شاهرا : وإنما مؤلف قصائد معينة : ولكن المرء - كما قلت من قبل - لا يكون قط على يقين من أنه سيكتب يوما قصيدة أخرى ، ومن ثم لا يجد إرضاء للتذكير في نفسه على أنه «شاعر»

واضح أن ما قلته لا يشوق سوى أولئك اللواتي يكتبن منكن مظلومات ، أو يرغبن في كتابتها . ولكني أحال أن فيه بعض الدلالة لكل إنسان . فما من أحد يعد «نجاحا» كليا في الحياة ، وإنما كل امرئ «إحفاق» إن كان ذلك قليلا أو كثيرا . ومن يلوحون نجاحين كثيرا ما يكونون فاشلين ، والعكس . ولا يحمل بامرئ أن يستند به الفسوط إلى الحد الذي يجعله يعتقد أنه قد فشل كلية ، ولا بامرئ أن يرضى عن نفسه إلى الحد الذي يجعله يعتقد أنه قد نجح .

والآن أود أن أقول شيئا أكثر مباشرة لمن يعتقدون منكن أنهم لا يملن إلى الشعر : أولئك اللواتي ربما كن قد اختفن من محاولة حشو حلوقهن بشعري . كثيرا ما يفترض أن الشعر لا يرد به سوى أولئك الناس المرهدين الذين يرغبون في كتابات . فلم

جعل أي إنسان - في المدرسة أو في الكلية - يقرأ الشعر ، إلا إذا كان يجد فيه نشوة ؟ حسنا . لست أريد إلا أن أقترح شيئا واحدا على عقول من لا يميلون إلى الشعر ، ويعتبرون أن العلم أو العلوم الاجتماعية هي الأمر الملائم للناس الجادين حقيقة ، فهل حدث قط أن بين لك امرؤ أن قدريا على خبر الشعر من شأنه أن يعين على حمايتك من شعوبة النثر اليومي المألوفة ؟

إنك إذا درست غير النثر الكلاسيكي الإنجليزي : نثر سوفت وبيرك وأدمز وجفرسن ولكيولن وف . هـ . برادلي ، ستألف كتابا يقولون بالضغط ما يعنونه . بيد أن هؤلاء الكتاب يعبرون عن الأفكار بالضغط . وعن طريق دراسة خبر شعر ، تألف كتابا يعبرون عن المشاعر بالضغط . والآن فإننا معرضون لأن نعلم أن النثر يمكن أن يكون مضبوطة ، ولكن الشعر دائما شيء غامض وعائم . بيد أنه ما لم يسعنا أن نعين المشاعر بوضوح ، فإن يسعنا أن نعين المكنى بوضوح . إن أعبد النثر الذي نقرؤه ، وهو يشمل كل ما نقرؤه في الصحف اليومية ، يجهر بأنه يقدم وقائع أو أفكارا ، دون توسل إلى انفعالاتنا . والواقع أن أغلب ما نقرؤه إنما يلعب على انفعالاتنا ، ويدهش أن لا يتوسل إلا إلى أذهاننا . وهذه إحدى الاخطار الكبرى لعصرنا هذا .

ثمة ثلاثة أنواع رئيسية من النثر . فهناك النثر العلمي ، الذي يرمى إلى طرح وقائع خاصة بشيء ما . ولست أعني فقط كتب علم الطبيعة أو الكيمياء أو أي «علم» آخر : وإنما الكتب عن كل أنواع الموضوعات : كيف نفقد سميت ، كيف تربط العقد ، كيف تصنع الأشياء . وليس هذا النوع من النثر سهل الكتابة كما يبدو : فإن أغلبا قد حبرته - في وقت من الأوقات - وريقة التعليمات التي تحيء مع جهاز آلي اشتريناه ، أو حتى التعليمات على زجاجة دواء . ثم هناك النثر التخيلي - كالروايات - وهو يغل إلينا مذاق كون المرء شخصية معينة في موقف معين ، ويعرفنا بكل أنواع الناس والمواقف ، خارج نطاق خبرتنا . وهناك النثر الوصفي الذي قد يكون قائما على وقائع وعلميا ، أو قد يبين لنا كيف نستجيب - عن نحو أكثر حساسية - لمظهر طبيعي ، أو صورة ، وبالثاني يندرج تخيليا . وأخيرا ، فإن قسما أكبر بكثير - من قراءنا في الصحف والمجلات - قد أريد به إعرلونا بشيء . وعندما يبدأ الكاتب طرح رأيه ، ويوضح أنه يرمى إلى إقناعنا بالعقل - فهذا طيب وعادل . بيد أن قسما كبيرا من المادة المطبوعة يحاول أن يغرينا بشيء ، دون أن تدري ، بل دون أن يدري صاحبه . ويشمل هذا كثيرا من كتب التاريخ التي أولفت على العاية عنها واحتراما

وإن لأفضل كتابا للتاريخ يتحد موقفا صراحه ، على آخر يظن أنه غير متحيز : لأننا مع الأول نعرف أين يقف . أما الثاني فقد

يعدم في ثوب الوقائع مالا يعدو أن يكون شعوره الشخصي نحو
لوقائع

والآن فربما لو تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل
لوجدنا أن الشاعر لا يفرقنا قط بأن تؤمن بأى شيء . ثمة قصائد
فلسفية عظيمة . ونحن لا نستطيع أن نفهم دانتى دون أن نعرف
الكثير عن الكنيسة الكاثوليكية ، فضلا عن عدد من الموضوعات
الأخرى . ولا نستطيع أن نفهم تلك القصيدة الهندية العظيمة ،
البهاجا ماد جيتا ، إلا أن نكون على بعض الفهم للديانة
الهندوسية . ولكن ما نتعلمه من دانتى أو من البهاجا ماد جيتا أو
من أى شعر دينى آخر هو مذاق الإيمان بذلك الدين . وإذا أحببنا
ذلك المذاق فقد بغضينا هذا إلى أن نستمر وندرس ذلك
الدين . ولكن ما من أحد خلق أن يبتدى إلى الإيمان بأى شيء
مباشرة ، من جراء قصيدة . إن الشعر يساعدنا على أن نفهم
مشاعرنا فيها أفضل ، وعلى أن نفهم رقعة من الوجدان والمشاعر
أوسع مما كنا خبطين أن نفهمه في خبرتنا الخاصة المحدودة . وهذا
واضح في الشعر الدرامى والقصصى ، وفي المسرحيات والملاحم
العظيمة ، ولكنه يصدق على سائر أنواع الشعر أيضا . وكلما
ازدادت كمية الشعر الجيد الذى نستمتع به ، وازادت معرفتنا
به ، ازدادنا وهما - على نحو أوضح - بأى نوع من التوصل
الوجدانى إليها في سائر أنواع المواد المطبوعة التى نقرأها .
وبدئنا أن نؤكد كلمة نستمتع . فأنتم لا تحصل على أى فهم
حقيقى له ، إلا إذا استمتعت به . ونحن نبدأ بأن نتعرف مع
شاعر معين : وفى حالتي كان هذا الشاعر هو فتزجيرالد و همر
الحليم ، حين كنت فى الرابعة عشرة . ولدى آخرين ، فهذا
الشاعر هو هاوسمان «فتى شرويشير» . ولدى كثيرين ، فهو
شلى . وإنه لأمر سيء أن نظل قراءة لشاعر واحد فحسب ، لأنه
ما من شاعر واحد يمكنه أن يعرفنا بأكثر من رقعة محدودة من
الخبرات الجديدة . بيد أنه من المحتمل أن نجد - عندما نكبر
عاما أو عامين - أن شاعرا آخر قد حل فى حياتنا محل الشاعر

الأول . وتدرجيا نجد مزيدا من الأبواب تفتح . وقد
كنت - قويا أظن - شيت عن الطوق تماما ، قبل أن أبدأ فى
تلوق شكسبير تلوقا حقيقيا . وإنه لشاعر أشعر أن أتعلم منه
المزيد ، كلما تقلعت فى السن ، وغدت تدرجيا أكثر إدراكا
قليلا .

والآن فإن لهذا كله صلة بالسياسة ، والسياسة شيء عظيم
جميعا أن نهتم به ، لأن علينا جميعا مسئولية عامة هى التصويت
إن ما يفرق بين شعب حر ودمية ، هو أن الأول يتكون من أفراد
يستخدمون عقولهم فى التصويت ، والثانى لا يعدو أن يجره
التحيز أو الانفعال الجماعى . وإن مسئولية استخدام العقل هى
مسئولية كل إنسان : فأنتم لا تستطيع أن تنجو منها بمجرد أن
تقول فى تواضع إنك لست بالمفكر . لأن واجبنا هو أن نستخدم
العقل الذى منحنا الله إياه ، وإن إدراكك السبب فى أنك تصوت
لشخص ما ، لأهم من أن تصوت - كما تفعل مصادفة - لخبر
المرشحين . وحتى أذكأنا يتعين عليهم دائما أن يسألوا أنفسهم :
لماذا يميلون إلى أن يصوتوا بطريقة معينة . وإن من أهم الأمور ،
عند قراءة الصحف ، والظر فى أى من تلك الكميات الهائلة من
المواد التى تصعب علينا كل يوم من أجل هذا أو لتأهضة ذلك ، أن
تكون قادرا على أن تدرك : متى يتوصل الناس إلى حقيقتك ، ومتى
لا يفعلون - ببساطة - أن يحاولوا إيماظ تحيز من تحيزائك ،
والتوصل إلى مصالحك الأنانية الأضيق ، أو لبواحت نفرك ،
أى باختصار عندما يحاولون أن يلبسوا الوجدان ثياب الفكر . إنه
ليجمل بالعلم أن يعلمنا متى تثبت النظرية ، ومتى تثبت
الواقعة ، ومتى تتعاسك سلسلة من الاستدلالات . أما الشعر
فيجمل به أن يعلمنا كيف نفهم طرق التعبير عن الانفعالات
والمشاعر بالكلمات . ولهذا يلوح لى أن الشعر كما هو الشأن مع
العلم - وأنا أقول الشعر لأنى أعتقد أنه يستطيع مساعدتنا على
التمركة بين التوصل إلى عقولنا والتوصل إلى انفعالاتنا - مهم
لتكوين مواطنين صالحين .

للكتاب القكيم
الإخراج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والحديثة

- مذاهب فكرية معاصرة
الأستاذ محمد قطب
- المصووة الإسلامية
بين الجحود والتطرف
د. يوسف القرضاوي
- مشكلات في طريق الحياة الإسلامية
محمد الفاضل
- حال الدين والأطفال في مصر
د. محمد حسنة
- ألب حكاية وحكاية
د. محمد محمود
- ملف إسرائيل
دراسة للصهيونية السياسية
د. ديبه وارو
- شرعية الحكم
فب المسائل الحربية
أحمد مازن الدين
- أفكار ممنوعة
مطهر أمين
- قسيم من التراث
د. نكتة نجيب
- إله قديم
أنيس سكر
- ستوانيم في ظيل ثمار
محمد عفيف
- هبلى مشارف الحمين
صديق عبد المجيد

مصحف الشروق المفسر والميسر

الظلال القرآن الكريم للشهر سيد قطب

المساجم والموسوعات

صكك كتب التراث

الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

السلاسل العلمية للشباب

أجل الكتب والسلاسل للأطباء والفقهاء

عربية وعالمية

• بطاقات الشروق •

دار الشروق

- القاهرة ١٦ شارع جواد صفي ١ ٧٧٤٨١٤/٧٧٤٥٨٧
- ٨٤ شارع الميرغني - مصر الجديدة ت ١ ٦٦٤٨٣٠
- بيروت ص.ب ٨٠٦٤ ت ٢١٥٨٥٩١/١-٢١٥١
- لندن ٣١٨/٣١٦ ريجنت ستريت لندن
- مبلوا ت ١ ٦٣٧٤٧٤٣
- تنكس : ٢٥٧٧٩

عرض الدوريات الأجنبية

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

مقدمة : يتناول هذا العرض للدوريات الأجنبية خمس مقالات من الشعر العربي القديم . وقد كتبت كلها بالإنجليزية ، ونشرت في دوريات خاصة بالأدب العربي والشرقى بين عامى ١٩٧٣ و ١٩٨٣ . والمقالان الأولى والأخيرة تقدمان لنا أفكاراً نقدية في المقام الأول ، على حين تحتوى المقالات الثلاث التى بينها على تحليلات للشعر من مداخل مختلفة .

إن أهمية هذا العرض يمكن أن تنبسط على حقيقة أن هذه المقالات المتناولة فيه تمتد على مدى عشر سنوات ، وهى مدة كافية لإعطاء صورة واضحة عن الاتجاهات الجديدة التى يتناول بها المستشرقون الجدد الأدب العربى القديم .

إن القارىء سلاحظ اتفاقاً بين هؤلاء الباحثين على قضايا معينة ، وإعادة نظر فى قضايا أخرى خاصة بهذا الأدب . فهؤلاء الباحثون يشعرون فيها بينهم بمراجعة دائمة لطرق البحث السائدة . إن المذهب النيوى مثلاً ، وهو من أحدث المناهج المثبتة فى لحمل الشعر العربى القديم ، يحضج للمراجعة فى المقالة الأخيرة فى هذا العرض . كما يؤخذ على بعض تحليلاته جنوحها إلى الإسراف فى النطقية فى المقالة الرابعة .

لقد كان اهتمامى فى هذا العرض ، الذى ربما طال بعض الشيء ، أن أعطى فكرة واضحة عما قيل فى هذه المقالات ، وكيف قيل ، وما علاقته بشيء ، وكان التطوير النقدى بمثابة إيضاح للصورة أكثر منه هجوماً عليها ، ورغبة فى الفهم أكثر منه رغبة عنه .

من القصيدة الأولى إلى القصيدة الثانية
أفكار حول تطور الشعر العربى الكلاسيكى

ورثاء لبيد لأخيه ، وقارنا ذلك بدعة الشاعرين فى معلقتهما . ولا معنى هذا أن كل الشعر المكتوب فى شكل «قصيدة» خال من التعبير المباشر الموقى فى لغة بسيطة ، إلا أن التعميم الذى طرحه الكاتب ، خاصة بالبساطة أميرة لقطعة المناسبات ما يزال قائماً .

وبناء على التعرقة التى أقامها الكاتب بين القصيدة والمعلقة فإنه لا يرى فى الأمر غرابة من حيث إن التطورات الرئيسية فى الشعر العربى خلال العهود الإسلامية يسهل رصدها فى القطعة أكثر منها فى القصيدة . إلا أنه سيكون من الخطأ افتراض أن المحاولات الإسلامية المتأخرة لإنتاج قصائد لم تقتصر

لهذه المشكلة فإنه يمكن القول ، ويكفى ما يوجهه الخنجر طبعاً ، أنه - من الساحة الأسلوبية - هناك فرق غير بين نوعين من الإنشاء الشعرى - قصيدة للمناسبة (أى المعلقة فى نظر الكاتب) ، إلى جانب تحررها الواضح من الصرامة السببية للبيئة الخارجية للقصيدة ، تتميز عموماً بالبساطة فى لغتها وعلى حين يسعى أن يربط بين شكلية القصيدة الماهلية وصفتها شبه الشعائرية من ناحية ، ومعاملة وحلو لغتها وطبيعة معجمها العربى والخرشى من ناحية أخرى ، فإن اللغة فى شعر القطعة أكثر بساطة ، على نحو ما يتضح لنا إذا نظرنا فى رثاء لمرىء القيس لأبيه ،

كتب الدكتور محمد مصطفى بدوى هذه المقالة الطويلة وشرفها فى مجلة الأدب العربى نقي نطبع فى لندن جوهديا ، العدد الحادى عشر ١٩٨٠ ، ص ١ - ٣١ . وهى تحمل عنواناً رئيسياً هو : "From Primary To Secondary Qasidas وعنواناً فرعياً هو : "Thoughts On The Development Of Classical Arabic Poetry"

تتكون المقالة من ثلاثة أجزاء أساسية : فى الأول منها (١ - ٧) يشير الكاتب إلى الفروق الشائعة بين «القصيدة» و«المعلقة» فى الشعر الجاهلى وعلى الرغم من الطبيعة للعقدة

بعض التعبيرات في طبيعة ومجال القصيدة الجاهلية . ونعني الكاتب في توضيح الفرق بين هذه الأخيرة وقائلها من جهة ، وما صارت إليه بعد الإسلام من جهة أخرى ، بحيث استعفت كل منها عنده أسما مغايرا للأخرى . فالقصيدة الجاهلية كانت ناجيا طبيعيا لأسلوب بطولي في الحياة ، أسلوب يجتمع به صحراري قبل في طباعه وقيمه . ولقد وجدت هذه القصيدة لتعني هذه القيم ، ولتمكن العرب ، خلال وظيفتها الشعائرية ، من مراجعة أمور الحياة والموت في بيئة اعتادت على العسوة . وكان على الشاعر الجاهلي أن يقوم بهذه الوظيفة الاجتماعية المهمة ، فيتغنى بقيم قبيلته ، ويحمي شرفها ، ويهجو أعدائها ، كما كان ينال ثناء القبيلة واحترامها . وقد تراءى للكاتب أنه قد يكون مقيدا أن نسمي هذه المقتضية بـ «القصيدة الأولى» ، تمهيدا لها من نمط القصيدة الذي قبل في المصور الإسلامية ، والذي يعطيه اسم «القصيدة الثانوية» (١) .

وسوف يعمق الكاتب الفرق بين هذين النمطين من القصيدة على طول مقالته : نخصص الجزء الثاني منها للموروث الرئيسية بينهما . وهو يهدف لذلك بملاحظة تغير صورة الشاعر ودوره تميرا لا يمكن تجاهله نتيجة لمجيء الدين الإسلامي الجديد بقيمه الروحية المحتمة لاحتلالها جوهرها من قيم المجتمع الجاهل . وهذا عمل الرغم من التشابه السطحي بين نمط القصيدة فأنها جد مختلفتين ، سواء في طبيعتها أو وظيفتها ، أو حتى مبرر وجودها ذاته .

ويقرر الكاتب أن التعبير لم يكن ، بطبيعة الحال ، ليحدث فوراً ، بل على العكس ، لم يشعر الناس به ، نظرا لارتباطه بحساسيتهم وسظرتهم إلى العالم . ونعني الكاتب ، في إشارة مكثفة إلى قضية الشعر والإسلام ، أن الإسلام والذي عمدا قد وقعنا من الشعر الجاهل موقعا يساعد على تحول ملحوظ من نمط شعري إلى آخر في وقت وجيز . ومن ثم فقد نهت الأمور بشكل غير محسوس في هذا الصدد .

أما نفس الإنتاج الشعري في صدر الإسلام فله دلائل عديدة من القدماء والمحدثين ، ولكن هل جاز يرجع القدماء ذلك النقص إلى انشغال العرب في حروب الفتوحات فإن المحدثين يدللون على وجود أشعار كثيرة قالها أولئك الفاتحون خاصة في فارس ثم في سوريا ومصر . وكان طبعيا أن

تأت قصائد هؤلاء المحاربين قطعاً قصيرة في شكل مقطوعات ، كل منها في موضوع واحد ، بدلا من القصيدة ذات الموضوعات المتعددة . وتتميز كذلك ببساطة لغتها وأوزانها ، وتحمل طابع الانفعال والمباشرة ، مع تصنعها إشادات قرآنية بحسب المناسبة ، فخرًا كانت أو رثاء (٢) . وقليل جدًا هم الشعراء الذين استطاعوا اكتساب شهرة في أثناء حروب الفتوح ، إلا أن عملهم سيظل مهما من حيث قيامه علامة على مرحلة جديدة في تطور الشعر العربي ، وهي مرحلة توقفت فيها القصيدة الأولى بوصفها عن الارتباط الوثيق بالواقع الاجتماعي العقل والروحي الجديد .

ويصرح الكاتب مثلا أكثر وضوحا لتطور شعر القطعة بعد الإسلام من خلال الإشارة إلى شعر الخوارج ، واقتداء البعض بالأطولوجي للقصيدة الجاهلية في شعرهم الذي اكتسب شخصية ذاتية ، مبررا عن درجة عالية من حدة العاطفة

ولكن المفارقة نفسها التي صنعت من الشاعر الجاهلي المتمرد ، سليل الشاعر الغافل الصعلوك ، محاربا بطلا ، أوسعت أيضا للشاعر الرسمي ، سليل الشاعر القبلي الغافل مكانة اجتماعية لم تعد محصورة في الدفاع عن القبيلة . لقد خفت هذه التهمة على الأقل لبعض الوقت ، حتى نبشت مرة أخرى ولكن في إطار أكبر من التجمعات القبيلة التي حققت بعض السيطرة ، وحيث احتاج الناس إلى أن يمدحهم شعراء معروفون بتأثيرهم في الجمهور وإن لم يكونوا بالضرورة مرتبطون بهم بروابط القبيلة أو الدم . وهكذا كان وضع الشعراء أيام بني أمية . ونتيجة لهذا التغير الجوهرى الذى طرأ على دور الشاعر ووظيفته في عالم مختلف تماما ، ولدت القصيدة الثانوية التي اتخذت من قصيدة المدح شكلاً أساسيا لها

يخصص الكاتب الجزء الثانى من المقالة (٧) للفرق الرئيسية بين القصيدة الأولى والثانوية ، حيث يحصرهما في خمسة ، محاولا إيضاحها فيما يلي

أولا : القصيدة الأولى تجربة شعائرية ، في حين أن القصيدة الثانوية تجربة أدبية ، هل ألا يعنى هذا أن القصيدة الجاهلية لم تكتسب تقليديتها بوصفها عملا أدبيا في العصر الجاهل

ثانيا : القصيدة الثانوية تفتقر وجود

تقليد أدبي محاكيه . وقد نتج عن هذه المحاكاة سرور قصيدة الانحلال ، واستمرار التفتيد للقصيدة الأولى ، بل محاولة التفوق عليها في استعمال غريب اللغة

ثالثا : القصيدة الثانوية أساسا قصيدة مدح ، يتخلص فيها عنصر الحماسة إلى أدنى درجة ، على العكس من القصيدة الأولى حيث يجدد الشاعر هويته باتصاله إلى قبيلته والدفاع عن أخلاقياتها . وهنا كذلك يقع شاعر «القطعة» الخارجى على النقيض من شاعر القصيدة الثانوية .

رابعا . إن حاجة الشعراء لحياة آمنة دفع بشاعر القصيدة الثانوية لأن يلعب دور الممثل الهزلى (المهرج) ليدخل السرور على مولاه ، بالإضافة إلى ضرورة تفرسه بتقاليد قصيدة المدح واجادة البلاغة .

خامسا : اختصت التفرقة الحادة بين الرجز والقصيدة في القصيدة الثانوية ، وأصبح الرجز يستخدم في الأعراس الحفلات والشعر التعليمي .

وبين الكاتب هذا الجزء بالإشارة إلى قدرة شعراء القصيدة الثانوية - برغم حدود القصيدة هذه القصيدة - على التعبير عن هويتهم وآرائهم الشخصية في الواقع ، وتميز بعضهم بصور شعرية خاصة ، وظهور نمطه دينية مثلا في رثاء جرير لزوجته التي لم تكن لتجدها في رثاء ابن ذؤيب لأولاده . وقد استطاع ، في فترة متأخرة شعراء عباسيون من مثل ابن تمام والمتنبي أن يعطوا من أنفسهم أكثر في قصائدهم .

وفي الجزء الأخير (١٢ - ٣١) من المقال يناقش الدكتور بدوى التطورات التي لحقت بشعر القطعة ، ويوضح لماذا يكون سهلا أن ملاحظ هذه التطورات حيث تمنح الشعراء بحرية أكبر في إنشاء هذا النوع من الشعر ، من تلك التي كانت لديهم في إنشاء القصيدة الثانوية التي كانوا يكسبون عيشهم من قوها

ويحصر الكاتب مظاهر هذه التطورات في شعر القطعة في نوعين هما : شعر الحب وشعر الخمور ، حيث حدثت تغيرات بالغة في استخدام اللغة ببساطة أكبر من تلك البساطة السببية التي لوحظت في شعر القطعة عند معارثته بالقصيدة . وقد دعا إلى هذا التعبير المدلل في العناء في مكة والمدنية ، الذي غامى ظل ظروف سياسية خاصة ببني أمية وسياستهم

الجمعة ، والذي كان معرا عن الموضوعات الملحمية عند أي تمام والتمشي ، قد ساهم بشكل كبير في وصوله إلى درجة من النجاح لم يكن أسلوب أي العتاهية البسط الوافعي ليحققه

وثالثا : فإنه على الرغم من أن الموضوعات الرئيسية لفصيدة الثانوية عند الشعراء الأمويين ، كانت عمومية ، خاصة بالنسبة لخصائص الممدوح ، فإن الشعراء العباسيين سمحوا لأنفسهم بالتجديد في مضمونها

ومع ذلك ، فلأن موضوع الفصيدة الثانوية في ملاحه الجوهرية ظل هو نفسه تحت مثالبها يحمل زاده الخاص من المفصائل والصفات - فقد كان على الشعراء العباسيين أن يضربوا على نفس الوتر أختافا متنوعة ، ومن ثم كانت الحاجة إلى الإسهاب والتوبيخ بدكاهة في التعبير اللغوي قائمة ومتحققة بمساعدة كل المصادر والإمكانات التي ولعها الحياة العقلية الحية في الحضارة العباسية . وإنه في ضوء هذه الخلفية ينبغي أن يرى سولد الأسلوب الجديد (البديع) ، الذي يظهر في أشكاله الأولى عند بشر ، ويرداد انتشارا عند مسلم بن الوليد . وإنه لمن الصعب أن نجد شاعرا عباسيا واحدا استطاع أن يهرب من تأثير البديع .

إن البديع ، بلا شك ، نتاج الصناعة الواحية (أكثر من اللازم) ، وإن لم تكن بالضرورة تحول دون إظهار مشاعر أصيلة لقد اهتم ابن المعتز ، واضح أول كتاب في البديع ، بأن يوضح أن كل أنواع البديع يمكن المشور فيها في التنايد العربية السابقة ؛ وهو أمر لا شك فيه إلا فيما يخص بالمدح الكلامي الذي استعاره من الجاهل على حد قوله . ويستحق هذا المنصر الأخير عناية خاصة ؛ لأنه يعد ، أكثر من أي منصر آخر ، نتاجا خالصا للمناخ العقلي في العصر العباسي ، وهالبا ما كان من الأسباب الجديدة في رفض التضاد العرب بشعر المحدثين . ومع أنهم هم أنفسهم ربما لم يكونوا على وعي تام بذلك المنصر ، إلا أنهم ركزوا اهتمامهم بالعمل على أكثر مظاهره سطحية - أي استخدام اللغة .

ويعتق الدكتور بدوي على قصة استخدام البديع في الشعر العباسي بأنه كان نتاجا لذلك التحول المتطفي الصادر الذي أعطى الشعر العباسي دوقه الخاص . ولكنه يعود فيقرر أن نتائج هذه الحركة العقلية المتطورة قد نبذت

من الواضح - بناء على الملاحظات السابقة حول التطورات التي لحقت بشعر القطعة - أن ما يقترحه كاتب المقالة ، على حد قوله ، هو أن الاختلافات الأساسية التي حدثت في الشعر العربي منذ العصر الإسلامي ، والتي قررت بشكل حاسم ملره التالى الصحيح خلال العصر العباسي ، هذه التغيرات حدثت في الحقيقة في الحقبة الأموية . وعلى نحو مماثل من نحو الفصيدة الثانوية والتطور الأسلوبى والموضوعى للقطعة ، كان الانتقال من الحقبة الأموية إلى العباسية انتقالا غير محسوس أكثر منه تعبيرا مبالغيا أو ثورة جذرية .

وإذا كان الأمر كذلك فما الذى قاد النقاد العرب القدامى إلى افتراض أن المحدثين كانوا العباسيين وليس الأمويين ؟ في الإجابة عن هذا التساؤل يلقي الكاتب بعض الضوء على تلك التطورات في الشعر العباسي التي حدثت جديدة حتى ولو كان بعضها له جذوره في الحقبة السابقة عليه .

فأولا : كانت الإسهامات الأساسية في الشعر العباسي على يد شعراء مولدين ولا شك أن النوع العربي قد ساعد على إنتاج شعر ممتطور في موضوعاته ومداخله وأساليب

وثانيا : نتيجة للضغوط التي تعرضت لها الفصيدة الثانوية على يد الاتجاه المحافظ في اللغة ، كان على الشعراء أن يتخذوا ثلاثة مسارات : الأول بناء بشر (الذي عاصر كلا المحدثين الأموي والعباسي) في قصائده التي تأخذ طريقا وسطيا بين لغة الشعر الجاهل والتعبيرات المعاصرة المتطورة الحديثة ؛ وهو ما كان في أذهان النقاد في كلامهم عن أسلوب المولدين أو المحدثين (وهو البديع الذي سيتأوله الكاتب في نهاية المقالة) . أما المسار الثانى فهو يتميز ببساطة في اللغة والأسلوب ، وبعد نتاجا غير مباشر للقطعة وليس لفصيدة ؛ وقد ارتبط باسم ابن العتاهية . أما المسار الثالث فقد كان الأسلوب المفصل بالنسبة للشكل الرسمي القديم وأسلوب التعبير عالي الخمة ؛ وأصل مثال عليه هو شعر مسلم بن الوليد ، وفيما بعد ، إلى حد ما ، شعر أبي تمام . ولا يحلو الأمر من دلالة إذا قلنا إن الاتجاه الأخير قدر له أن يسيطر على شعر الفصيدة التالى في المدى البعيد . ولا شك أن النجاح العظيم الذي حققه هذا الأسلوب الشكلي يجعله الرنانة عالية

في شعر الحب تعبر مفهوم الحب نفسه ، فأصبح لديه مدلا من العصبية والقلبية ، التي تحتل بالقيم الجماعية ، قصائد تتعامل مع حب وتصف جوانبه المختلفة ، مركزة على نمية شاعر المردية

غير أن التطورات التي حدثت في شعر الحب لا توجع كلها إلى الحياة المتحصرة المرفقة في مكة وامدية ؛ فقد نشأ شعر الحب «المهدب» والمثالي ، الذى يعد واحدا من أكثر التطورات الثلاثة دلالة في تاريخ الشعر العربى - نشأ في حياة الشعراء الأكثر بساطة في صدر الإسلام . ولم يكن هذا النوع من الشعر بلا جذور في الشعر الجاهل

وكانت قصيدة الخمر والحمرية هي المنطقة الأخرى التي حدثت فيها تطورات أساسية داخل شعر القطعة . وكما حدث في شعر الحب ، فإن جذور الحمرية يمكن تتبعها في الحقبة الجاهلية مثلا عند الأعشى الكبير . وفي عالم الأمراء الأمويين اشتهر مضمي الخمر والماء هذا في يد معا . وبعد الوليد بن يزيد ، في نظر مؤلف الأغاني ، مؤصل قصائد الخمر ، ومحمد الطريق لم يصد في هذا الصدد . وقد كتب الوليد في الخمر والحب بشكل متساو ؛ وقصائده تتميز بالرفقة والمدونة والسحر ، في لغة مباشرة بصورة لافتة للنظر ، وبساطة من المواضيع أنها اصطلحت من أجل الماء

وإذا كان الوليد واحدا بأنه يكتب داخل تقاليد شعر الحب السابقة عليه ، مغاونا نفسه بجمعيل وابن أبي ربيعة ، مطورا فيه كذلك ، فقد راد سيلا جديدا في شعر الخمر لم يسلكه أسلافه ، حيث كتب قصائد كاملة مكرسة للخمر في لغة على قدر عظيم من البساطة والعمائية ، مستخدما أوزانا قصيرة مناسبة ، ورواها تأثير الخمر فيه وموقعه منها ؛ وهو موقف عبادة يتفق بوجه أنه يحطم وتابوا ديبا . وهذا المنصر الأخير يصيب بعدا روحيا في قصائد الخمر عنده . وهما أيضا يكرس أصالته وتأثيره العميق في أبي نواس

وحف نقد مهد الوليد الطريق للشعر العباسي في نواح كثيرة ؛ فقصيدته في الخمر تعبر في بعض الأحيان عن موقف عصيان أمام اختناق الدببة ، موقف شك بل رفض ، هو موضوع نتاج لنضاد بين الأفكار المحافظة والحياة العقلية المتطورة التي طبعها الخمر . الأخير من العهد الأموي ، وكانت ملحقا أساسيا للعهد العباسي ، نتيجة لارتداد الثقافة العربية

بشكل مثير ، كما ينبغي أن يتوقع المرء ، في شعر القطعة ، حيث حدثت تجديدات ذات دلالة طرحها الأمويون في شعرهم ، والتقطتها الشعراء العباسيون الذين طولوا فيها ، ومدوا الشعر العربي من خلالها إلى نطاق متعددة الاتجاهات . على أيدي هؤلاء الشعراء اكتسبت قصيدة المتناسبات درجة غير مسبوقة من تعقد العاطفة والمدخل . وسمعة ساخرة لم تكن تعرف فيها من قبل . وازدهر حينئذ humour لأول مرة في الشعر العربي إنه ذلك الوعي بتصورات حياتية في الحياة والموت ، ذلك الشعور الديني (نظرا بعدم وجود مصطفى أمصيل) الذي يعطى شعر الخمر عند أبي نواس ، وليس صط قصائده الدينية الواضحة ، سمة روحية عميقة الفن ، لم يكن الوليد بن يزيد (وليس يزيد بن الوليد كما ورد في المقالة ص ٢٦) يعطي إليها وقد تكون عقله في زمن أقل تطورا عقليا وأقل خطورة . وإن تحديلا يتناول شعر أبي نواس بذكاء وحساسية للغة وصورة ومناخه الجدير بأن يكشف عن تعقد موقفه المتكامل في صديقه .

إن مثل هذا التحليل جدير بأن يكشف عن الطريقة الإبداعية التي استعملها الشعراء العباسيون في التعامل مع التقاليد الشعرية ، سواء بقبها رأسا على عقب بسخرية والاستفادة منها في نفس الوقت ، أو بتأوها واستعمالها من أجل التعبير عن أمراضهم (من مثل وضعها كمقابل لخبراتهم المعاصرة) . وفي كلتا الحالتين تمكن الشعراء من إنتاج شعر يبلغ العاية في السخرية .

وفي هذا الإطار كذلك كان استخدام ابن الرُّومى للطبيعة بوصفه شاهرا من شعراء المدينة ، فقد كان شعره من روائد شعر

في المقالة الثانية في هذا المرحل وهي بعنوان :
«الحرارة الخاصة بالثقافة في قصيدة المدح»

تقدم الكاتبة الألمانية ريناتا ياكوبى Re-nata Jacobi^(١) بمقدمة (١ - ٤) تؤكد فيها أهمية الجزء الخاص بالثقافة بين أجزاء القصيدة العربية القديمة من حيث ما لحقه من تعبير حثري في الفترة الممتدة بين العصر الجاهل والعصر العباسي . وهي ترى أنه بمحض عمليات التعبير التي أصابت هذا الجزء في مراحلها المتتابعة يمكننا الحصول على

الطبيعة عند الصنوبري ، الذي يرى فيه للكاتب ظاهرة طريفة يصبح فيها الفن والطبيعة مجذولين معا بشكل لا فكاك منه ، إلى الحد الذي تصح فيه الطبيعة فنا وفن طبيعة ، ويبدل كل من الواقع والتماثيل أماكنهما

ويعلق الكاتب ، وفي ذهنه ابن المعتز والصنوبري والسري الرساء ، على موضوع رؤية الطبيعة رؤية خلاصة من خلال الفن بأنه ينطوي على كثير من المحاطر الجسيمة ضد الفن وصد إدراك الطبيعة . هذه الرؤية تقلل على الركود الذي كان في طريقه المحتوم إلى إحصاء الثقافة العربية . وكان على التقاليد الأدبية في هذه الثقافة أن تزرع تحت الطحمة المضروطة ، والأكرويات اللعظية التي انتهت إليها الشعر مع مرور الوقت

ولأن هذا العرض المطول قد استند مساحة كبيرة فلهذا سوف أبدي بعض الملاحظات التي لم أشأ أن أتناول المقالة من خلالها ، نظري على أن يلم القاري بما يكتبه الباحثون بالإنجليزية عن الأدب العربي أولا ، نظرا لأهمية العلمية

يستعمل الدكتور بدوي في هذه المقالة وغيرها مقارنات بين التقاليد الأدبية العربية والغربية^(٢) ويربط بينهما . وهذا شيء لامت لانتباه حقا ، ويمكن الإفادة منه في مجال الأدب المقارن

- يعطى للكاتب في هذه المقالة أهمية أساسية لشعر الأمويين ، ولكنه يهمل - وربما لاحظ القاري - فيلنهم حضم هذا عند تأكيد أهمية التطورات التي حدثت في الشعر العباسي . وربما كان هذا هو السبب وراء اختلافه مع سي إس لويس حول التسمية بـ « أولى » و « ثانوي » . انظر هامش (١) .

فكرة أوضح عن تطور مهم في تاريخ الأدب العربي ، أي الانتقال من القصيدة الغيلية Tribal Ode ، في العصر الجاهل إلى قصيدة البلاط Courtly Ode ، في العصر الوسطى الإسلامية^(٣) .

وثمة مسألة أخرى تطرحها الكاتبة وتلقى عليها نصرة في مقالاتها ، هي مدى مشروعية

- على الرغم من أهمية والعمق في تناول الذي بدأت المقالة بها وانتهت أيضا بها ، فإن ثمة عموصا أساسيا فيها يبدو في التفرقة بين بشائر من ناحية ، ومسلم وأبي تمام من ناحية عند الكلام على « القصيدة الشاسوية » وأسلوب المولدين « البديع » ثم اجمع بينهم جميعا بعد ذلك في « القطعة » . نرى أن التجديدات حدثت فيها بشكل مثير من ناحية أخرى ، وهنا لا يستطيع المرء إلا أن يكشف عما يمكن أن يكون السبب الرئيسي وراء « العموص » في مقالة الدكتور بدوي . إن الكاتب لا يبدو أنه يعتقد في أهمية « البديع » ودوره في الشعر العربي ، بحداثة في الحقيقة العباسية ، وذلك ربما يرجع إلى أمرين : الأول أنه لا يتفق مع فكرته الأساسية التي يقدمها في مقالته ، وهي أن التجديد في الشعر العربي بدأ في العصر الأموي وليس كما هو شائع في العصر العباسي . والأمر الثاني هو أن نظره إلى البديع نظرة تقليدية ، يوافق فيها ابن المعتز نفسه في رأيه أن الأنواع الأربع الأولى موحودة في القرآن والحديث والشعر الجاهل ، وكل ما في الأسر أن المحدثين أسرفوا وأسرطوا في استخدامها . وحتى في مقالته التي ينتصر فيها لأحد أنواع البديع من خلال تحليل قصيدة أبي تمام في منح عمورية ، يقرر أنه لا ينتصر للبلاغة^(٤) . إن إدراك ابن المعتز نفسه للبديع بعد متأخرا بقديما^(٥) والغريب أن الدكتور بدوي يصح ابن المعتز في المرحلة الأخيرة في استخدام البديع إند عيا ، وفي الوقت نفسه يرى رأيه في البديع من الوجهة نظرية

وصف ابن قتيبة بعميدة وأقسامها . وهي ترمي إلى إثبات أن وصف ابن قتيبة لا يسبب القصيدة الجاهلية ، وإي يمكن تطبيقه فقط على نمط واحد من عدة أنماط طورها الشعراء الأمويون . أما في أيام ابن قتيبة نفسه فكان هذا النمط من قصيدة المدح قد هجره الشعراء عمليا ويمكن أن نلاحظ أن الصلة بين المسائل المطروحتين في المقالة أساسية : فس

القصة القصيرة الثلاثية التي تتكون من السبب والمديح فقط في أحد مكان الشكل الثلاثي من القصيدة

وفي العصر الأموي كانت القصيدة القبلية على وشك الانحطاط ، على الرغم من استمرارها على لسان الشعراء المحافظين وفي مكانها ملاحظ كثرة القصائد الجديدة ذات «الرحيل» المستعص إلى المدح ، مؤكدة على الشاعر في الوصول إليه ، ومستعدة كل الخيوط المصوية لوصف الماسة القبل ، التي لا تسهم في تحقيق هدف الشاعر من التأثير على المدح . وهكذا لم يعد الجزء الخاص بالماسة يمثل جزءاً مستقلاً في القصيدة ، وإنما نظر إليه بوصفه جزءاً من قصيدة المدح ، مضافاً إلى المديح أحياناً ، ومزجاً به أحياناً أخرى ومن ناحية أخرى فإن القصيدة الثلاثية لم تعد تشكل نموذجاً معيارياً ، إذ حلت محلها القصيدة الثلاثية التي لا تحتوي على موضوع «الرحيل» ، أو يقدم المديح بيتان أو ثلاثة منته . وبالإضافة إلى ذلك فقد بدأ اختياراً مشروهاً للشعراء المداحين أن يحذفوا النسب

أما في قصيدة البلاط في اخبة العباسية فإن «الرحيل» ينحصر إلى حد أبعد في مدى تطبيقه وفي طوله . وعلى الرغم من أنه كان ما يزال يستخدم في تلك الحقبة بوصفه صيغة تقديم للمدح ، فإن لدى الكاتبة من الأدلة ما يسوغ لها تقرير أن القصيدة الثلاثية تشكل النموذج المعيارى للقصيدة البلاط العباسية

وتتعلق الكاتبة على نتائج بحثها فتري أن تطور القصيدة من الجاهلية حتى القرن السادس الميلادي يمكن تتبعه في مساراته المتوالية ، مكوناً خطاً مستمراً واحداً ، برغم بعض الانحرافات القليلة . إن جيلاً واحداً من الشعراء ، لم يفتد آخر لجسرد التقليد ، فقد أسهم كل جيل ببعض التغيرات التي تنطوي على المنة والحق ، سواء في محتوى النوع الأدبي أو بنية . وفي أثناء هذه العملية فقدت القصيدة سرديتها ، كما فقدت كذلك - إلى حد ما - ملامحها الوصفية ، وأصبحت أساساً بلاغية الأسلوب ، مدنية الشخصية . وبعبارة أخرى ، لقد استبدل الشعراء بالوحدة السردية للقصيدة القبلية وحدة الوظيفة

ومن ناحية أخرى فإن هذه الوحدة الوظيفية قد حذت مرج الرحيل بالمديح ، ولدت إلى تقاض وصف الماسة في الفترة الأموية ، وساعد ذلك بالإضافة إلى تحديد

من كل عهد ، أجمع عليهم النقاد القدماء والمحدثون بأنهم من أشهر شعراء المديح في عصرهم . وهم على التوالي : الأطل ، وجريير والفرزدق من الأمويين ، ومجموع مدائهم ١٤٤ قصيدة ، وأبو نهم والحترى والختبي من العباسيين ، ومجموع مدائهم ٥٩٣ قصيدة ، تحليلها الساحة تحليلاً كيميا وكيميا

وهي تشير إلى اعتمادها على النتائج التي وصلت إليها في كتابها المذكور أنها فيما يخص بالشعر الجاهل ، وتؤكد قبل التحليل أنها مهتمة بتاريخ النوع الأدبي وليس بالقصائد المفردة ، كما تؤكد أن التحليل موجه نحو البنية السطحية للقصيدة فقط ، مستعدة من دراستها تلك المشكلات المتعلقة بالوظائف الخاصة بتقليد ما من تقاليد القصيدة ، أو المستويات الدلالية المختلفة التي يمكن أن يمثلها في قصيدة معينة

وفي بداية الملخص الذي ختمت به الكاتبة مقالها (٢٢٧-٢٢٨) تشير إلى أن دراستها محدودة في نطاقها ومدتها ، كما ينبغي أن تقوم دراسات أخرى باستكمال ما فيها من نقص ، وتؤكد ما وصلت إليه من نتائج . ونحن نقدم الآن - بنسبة مشلها من خلال التحليل (٤) - (٢١) - ليلام القارئ بحفنة النتائج . ولكن بطبيعة الحال فإن هذا لا يعني حل الإطلاق من الرجوع إلى التحليل نفسه

إن القصيدة القبلية في العصر الجاهل تشمل ، كقاعدة ، ثلاثة أجزاء كل منها له اعتبارها الخاص (النسب ، وصف الماسة ، المديح) . وترتبط هذه الأجزاء معاً من خلال تكتيكات ذات طبيعة سرديّة . وأما الجزء الخاص بالماسة فلا يتحدد على الإطلاق من خلال فكرة المديح ، إذ إنه في النماذج الأخرى من القصيدة يعد تغييراً عن الخيلة والمجتمع القبل . وفي النصف الأول من القرن السابع الميلادي ، أي خلال جيل الشعراء المرويين بالمحصريين ، لم يكن ثمة مفر من حدوث تغير حاسم في وظيفة جزء الماسة ، على نحو ما يؤكد شعر الأعشى ميمون والخطيب

وشكل سوار للقصيدة القبلية تدرج في الظهور شكل جديد للقصيدة ، استبدل فيه الشاعر بوصف الماسة وصفاً لرحلته عبر الصحراء إلى المدح . وفي البداية كان هذا الوصف للرحلة يحتفظ بعناصر من وصف الماسة ، وبعد هذا أول مراحل الانتقال من القصيدة القبلية إلى قصيدة البلاط في العتبات للتأخرة . وفي نفس الوقت بدأت

قنية ، من ناحية ، يتحدث عن الجزء الخاص بالماسة في وصفه لأقسام القصيدة من حيث هو جزء طبيعي يأتي بعد الوقوف على الأطلال والسبب وقبل المديح . والكاتبة من ناحية أخرى ، تعيد وصف هذا الجزء المهم من القصيدة في العصور الأدبية المختلفة ، وتتبع التغيرات التي لحقت في كل هذه الأطوار ، ودلالاتها داخل القصيدة القديمة ، ثم تدش علاقة ذلك كله بوصف ابن قتيبة الذي سلم به الباحثون العربيون المحدثون بتأثير نظريتهم التقليدية الثابتة إلى الشعر العربي القديم

وقبل أن تبدأ الكاتبة تحليلها ، تشير إلى أن الشعر العربي في كل حقبة غير مجهل قوياً إلى المحافظة . وكان التقليد والتجديد يصبان جنباً إلى جنب ، وكان هناك دائماً شعراء يحاولون أن يبتعدوا بشكل مطلق للقصيدة وإن كان ذلك لجسرد يظهر مقدرتهم الشعرية . وهذا السبب تروى الكاتبة أنه من المستحيل أن نقرر يقيناً ما إذا كان ثمة اتجاه تقليدي - تكيفاً كان أو أسلوباً أدبياً - قد هجره الشعراء نهائياً ، اللهم إلا إذا قمنا بفحص دقيق لكل النصوص المتاحة .

ومنها يكن من أمر فإن الكاتبة تعتقد أن هناك مسائل يمكن أن يجاب عنها بشيء من الثقة في هذا الصدد . الأولى ، أن التحليل الوصفي لمتغيرات ممتلئة للشعر يمكن أن يبيح عليه ما إذا كان شكل ممتلئ من أشكال القصيدة سائداً أو نادراً . والثانية ، أنه يربط نتائج أكثر من مسح وصفي معاً يمكن التأكيد من أي مسار سوف تأخذ عمليات التغير . وعلاوة على ذلك فإنه من خلال مثل هذه الدراسة سوف يكون واضحاً أن التطور الشعري لا يتقرر طبقاً لمواصل خارجية ، ولعقيدة شعراء أفراد فحسب ، بل طبقاً لقواعد جارية متوارثة في الشكل الأدبي نفسه كذلك .

تسبب الباحثة تاريخ القصيدة إلى أربع عهود جاهلية ، محصورة ، أموية ، عباسية . وفيما يتعلق بالفترتين الأولى والثانية قامت الباحثة بفحص كل النصوص المتعلقة بالموضوع كي تؤسس للنماذج الرئيسية للقصيدة ، ولكنها لم تقم بعمل قائمة كاملة ، ولا تقويم إحصائي ، لا اعتماداً على هذه النصوص المبكرة لا تمثل هدفها هي الارتكان إليها في إجراء كهذا

أما بالنسبة للعهدين الأخيرين فإنها تبنت طريقة مختلفة ، حيث اختارت ثلاثة شعراء

مقصد الرحبة وخط سيرها - على مقل
القصيدية القليلة إلى قصيدة البلاط - وليس
هناك أدنى شك في أن هذا هو الشكل الذي
وصفه ابن قتيبة للقصيدة

وثمة مسألة أخرى في وصف ابن قتيبة
تؤيد رأي الكاتبة ، وهي أن وصفه للنسب
ترجمة دقيقة للنسب الأموي المتأثر بشعر
العزل المعاصر له ، ولكنه لا يكاد يتناسب
المقدمة المرئية في القصيدة الجاهلية .
فالشاعر الجاهلي لم يكن بعد قادرا على
الارتداد إلى مشاعره ووصفها باستحضار ، إذ
كان حقه موجهها إلى العالم الخارجي . وعند
كلامه من عاطفته وأساءه كان يتناول في
إسهاب مظاهرهما من دموع ولبق ، وبعد
تقرير مشاعره سرعان ما كان يتحول إلى
الأشياء المادية المحيطة به . أما الاستيطان
والمعملة الحقة للعاطفة في الشعر فقد كانت
نتائج حقب متأخرة

وتثير مقالة رينانا ياكوبى موضوع صحة
الشعر الجاهلي من زاوية تحليلية تستحق
إشارة إليها في نهاية هذه المراجعة . فالكاتبة
تؤس بقوة التحليل الوصفي على اكتشاف
عمليات التعبير في القصيدة وأسباب التطور
الشعري ، وبخاصة الفواحد الجمالية المتولدة
في الشكل الأدبي نفسه . وقد أدت إيمانها بهذا
المبدأ إلى استبعاد بعض الفصائد وعدها
محولة (ص ٧) ، كما ساعدتها على اكتشاف
نقاط التغير في بنية القصيدة حتى في العصر
الجاهلي منه . وهي تستمر في إثارة الموضوع
بعضه من خلال جدتها مع بلاشير الذي
تعتبر على رأيه في فصائد الشعر الجاهلي ،
وانتظام أسلوبها بمرور الوقت ، والرواية طبقا
لنموذج القصيدة في وصف ابن قتيبة . وتقرر
بكل تأكيد أن المفراض بلاشير لا لمسلسله
شكل عام إن لم يكن في كل حالة فردية .
فصل سوء ما وصلت إليه من نتائج فإن
القصيدة الجاهلية أو القليلة تشكل غطاء غثا
من القصيدة ، ومرحلة سابقة من التطور ،
وابتدأ بها تدريجيا القصيدة الأموية . وأخيرا
تقول رينانا ياكوبى إنه إذا كان ذلك صحيحا
فإن القصيدة الجاهلية يجب أن تعد موثقة من
حيث هي شكل (ص ١٩)

وثمة نقطة أخرى تتصل بمقالة الدكتور
بدري التي بسطنا الحديث فيها ، ومقالة
الكاتبة الألمانية ياكوبى . فصل حين مشترك
الانسان في إعطاء الحقة الأموية أهمية أساسية
في تطور الشعر العربي ، فليها يعترفان في
رؤيتهما بطبيعة هذا التطور ، وبخاصة في

علاقته بالإسلام . فالدكتور بدوي - كما رأينا
- يقرر أن التطور حدث بتأثير الإسلام وإن لم
يكن محسوسا ، لارتباطه بنظرة المؤمنين المحدد
إلى العالم . وهذا في حد ذاته قد يتفق في
طبيعته مع هؤلاء الناس للدين وروحه وقيمه
الجديدة عليهم ، ولكنه ، في الوقت نفسه ،
لا يشرح طبيعة التطور في إطار القصيدة
«الثانوية» وعلاقته بالقصيدة «الأولية» ،
وبخاصة في تلك الحقة المكرة التي سبقت
الشعر الأموي ، أي الحقة المحضرة ، وربما
قلها بقليل في الشعر الجاهلي نفسه . وهنا
تبدو ياكوبى أوضح من بدوي حيث تلاحظ في
تناولها للجزء الخاص بالهبة في قصيدة المدح
(٨ - ١٣) أن ثمة إشكالات عدة في هذا الشعر
تتكشف عن ملامح خاصة به ، من مثل غو
الروح العربية في الإنشاء والأسلوب ، وفي
التعامل مع الموضوعات والصيغ التقليدية .
وهي ترى أن قصيدة المدح في العصر الأموي
تتأخر هذا الشعر الذي لها في خط مواز لتطور
الإسلام وليس بشائره . وهو أمر يمكن
التدليل عليه من خلال ديوان شاعرين
واقدين هما الأعشى وميمون والحطية ، بل إنه
يمكن الرجوع إلى النابغة وزهير للملاحظة
تغيرات أخرى في القصيدة التقليدية . وكل
ما كان على الشعراء الأمويين أن يفعلوه هو أن
يتلمسوا هذه الخيوط ويمسكوا بأطرافها ،
مؤكدين جوانب فيها ، ومستعدين لتلك
العناصر من الوصف القبل التي لم تكن
تساعدتهم في تحقيق هدفهم من المديح .
والكاتبة أخيرا تلاحظ هذا الخط من التأثير
والتأثر بين أجيال الشعراء ، حيث تلاحظ
العلاقة بين الأعشى والحطية المعاصرين ،
ومفردة زهير وكعب والحطية ، ثم تتابع
الخط بين الحطية وروايته الفرزدق ، وكذلك
بين الأعشى والأخطل .

أما ك . دالجليش Dalglish فقد تناول
الأعشى ببعض التفصيلات في مقالة

« العاطفة في ديوان الأعشى »

« دراسة لبعض جوانبها »^(٧)

ويقول في بداية مقالته إن لفظة اللقطة
بين الشعر والعاطفة لا تطرح مشكلة يمكن
تحليلها والخروج من التحليل بحل واحد
وصحيح لها . أما النقطة الوحيدة المقبولة
بشكل عام فهي أن ثمة صلة ما قائمة في
المواقع ، وأنها ، إن لم تكن مطردة ، فهي
حيمة . ولكن السؤال الذي لم يجب عنه في
دراسات بعض المحللين لهذا الموضوع في

الشعر اليوناني هو : ما العلاقة الجوهرية بين
الشعر والعاطفة التي يظهرها . إن الماد إلى
هذا السط من العلاقة لأمر حيوي في فهم
الشعر العربي الكلاسيكي وتفسيره حق
قدره ، بخاصة أنه يتمي إلى تقليد محكم
المعقد ، يكاد ألا يكون مألوفيا بمعرب تقاما .
والمفترض هنا هو الإصافة إلى الدراسات
السابقة في الموضوع بدراسة بعض النصوص
التي تحتوي على علاقة متبادلة بين العاطفة
والتقليد في عمل شاعر واحد هو الأعشى ،
الذي يمكن - بأكثر من طريقة - أن تعد
المداح التي يتبناها في شعره مطابقة لتلك
الماثلة في الشعر الجاهلي بشكل عام

وفي بعض المراحل المبكرة المفترضة في
تطور الشعر العربي ، رغب الحب - أو أنزل -
إلى مقدمة القصيدة . ولذا كان الحب هو الذي
يزودنا بأكثر نطق الأسطواني العاطفية إلى
الشعر ، فلذلك يبدأ الكاتب مناقشة به .
والحب ، على عكس الكراهية وحرب ، يقع
في الرمي الماص حيث المحبوبة دائما قد نلت
وهجرت ديارها في التقاليد الشعرية المعاصرة
للأعشى . وهذا الحب «التقليدي» في مقدمة
القصيدة مفترض به الصفة التمهيدية ، وأن
تكون نغمته حزينة ، ولكنها لا تعبر عن
عاطفة شخصية تجاه موقف بعينه ، بل هي
 بمثابة مقدمة درامية لتأسيس نغمة ما ، وربما
صمتها الشاعر أو غيرها في بقية القصيدة .

ويلاحظ الكاتب أن الأعشى يضيف إلى
صورة الرحيل بالمقدمة هذا من صور
الأحزان التقليدية للمحب العذري ، وتؤدي
به هذه الملاحظة إلى محاولة رؤية علاقة بين
الأسف على الحب الماصي والحب الذي
لا يكاد المحب يحققه في الشعر العذري .
ويرى أنه إذا وجدت هذه العلاقة فيها اتصال
بالأعشى فسوف تكون رقيقة إلى أبعد حد ،
ذلك لأن الأعشى لا يبذل هنا جهدا على
الإطلاق في تحقيق أي شكل من أشكال
الفردية المتحيلة ، بل هو يطور موضوعه
كمحب سيء الخط في أبيات يجب أن يفترض
فيها أن مستمعها بالمعنى تقاما ، وإذا كان
مقصودا من وضعها التعبير عن عاطفة
شخصية فسوف تكون مرفوعة لجسدها .
ومع ذلك ، فلو أن لها عرضا دراميا ، فإن
حقيقة معرفة المستمعين لكيفية تطورها لا
يضعف من قوتها .

والكاتب لا يتعمق المكانية الأساسية
للعاطفة في الشعر العذري بوصفها مقابلا
للعاطفة في الشعر التقليدي ، وإن كان يقترح
مقارنتها مع العاطفة عند الأعشى .

وملاحظ - من ناحية أخرى - أن الحس عند الأعشى كدس ليس له معنى فردي ، حيث لا يسمح له بالسيطرة على القصيدة ، بل يوظفه لإظهار خبرته كمحب كبير في السن ، وليس لإظهار عاطفة شخصية . ويطبق الكاتب وجهة النظر هذه على صور الأعشى الأخرى المثقفة بالعباءة وأحزانها ، بل شعر الحمر ، والشعر غير الشخصي ، من مثل موضوعات الرمان والمكان . فشعر الأعشى يقوم على سلسلة من التقليد ، يحكمها تصور نصف درامي للموضوعات المختلفة التي يطورها . وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو كأنه يتكلم بشكل شخصي ، فإن هذا ليس شبيها بالشعر العائلي المفرق ، وإنما هو شعر المونولوج أو الحوار الدرامي . والعاطفة ، بشكل عام ، ليس لها الأهمية الأولى ، ولكن يتعرف المستمع عليها أو يقوم بإظهارها من خلال النص ، بخاصة إذا كان النص قصيدة مدح ، كما هي الحال هنا .

ويلاحظ الكاتب ، في هذا الصدد ، أن أدراوة لم يكونوا مهتمين بالاحتفاظ بالقصائد الفردية العربية أمثلة ، وما تبقى منها مثلاً في ديوان الأعشى ، وربما كان محض صدفة . كما يلاحظ من خلال بيت واحد للأعشى أن الفرق بين «المحب» و«الوجد» ليس واضحاً تماماً في القواميس العربية ، وأنه إذا عد «الوجد» شيئاً ذاتياً يتعلق بعاطفة المحب فإن شعر الأعشى يخلو منه . ولكن وجود مثل هذا البيت يطرح احتمالاً مؤداه أن الأعشى وظهره من الشعراء العرب المبكرين قد فكروا بشكل عام في مشاعر شخصية ، ولكنهم تصوروها خبرة لا ينبغي أو لا يستطاع التعبير عنها أو نقلها على نحو ما تطور مفهوم «الوجد» بعد ذلك في الخبرة الصوفية . وإذا ثبت صحة هذا الزعم وأيدته دراسات أخرى ، فإنه قد يساعد على شرح ظهور التقليد في الشعر العربي القديم ؛ تلك التقليد التي لا شك أنها تقبلت لتصور ما عده الشعراء حاجة تنح عن إحساسهم بشكل صيني . وحتى ترسم خريطة هذه التقليد ، ويتعرف على النواحي التي أملت فيها ، فإن الشكل الأدبي الذي نلته لا يمكن تقديره على نحو صحيح .

ولعل القارئ يلاحظ أن الكاتب يشترك مع بنوى (١٩٨٠) في بعض الملاحظات حول الربط بين الممرل العسدي والشعر الحديث ، كل بطريقة ، ومع ياكوبي (١٩٨٢) فيما يتعلق بالدراية والسردية

والعسدية في نص الشعر وكذلك قضية الحل في هذا الشعر ، حيث يشير دالجليش إلى احتمال توليد أبيات على الأعشى وقصائد مربعة ، ولكنه يحتمل أيضاً أن التقليد بعضها ، بناء على ذلك ، ورغم تنوع محتواها العاطفي ، هي تلك التي استخدمها الأعشى . ولذلك ربما يكون معقولاً أن يعد الإحالة إلى الأعشى هي إلى «مدرسة الأعشى» ، دون أن يكون لهذه النقطة تأثير على غرض هذه الدراسة . والكثيرون - كما رأينا - يتعاملون مع مشكلة الشكل في الشعر الخامل من خلال النقد والتحليل الداخلي لهذا الشعر ، نقداً وتحليلاً يعتمدان على دراسات مماثلة في التقليد العربية ، وهو أمر غير تقليدي عند المستشرقين الأوائل ، الذين اعتمدوا على تصورات خارجية عن الشعر معظمها . ولعل في هذه المحاولات وفي غيرها مما سنعرض له في حبه ، تشويهاً للشعر الخامل ، ودفعاً للدراسين العرب إلى مزيد من الدراسة والاهتمام والتطوير لهذا الشعر^(٨) .

أما أندريه جوري أستكر الأب العربي بجامعة برنستون فيتناول في مقاله «الشكل والمنطق في بعض القصائد العربية من العصور الوسطى»^(٩)

وعده القصائد ثلاثة : واحدة لكل من أبي نواس وأبي نواس وابن الرومي ، كما يشير إلى قصيدة أخرى لأبي نواس . يناقش الدكتور جوري من خلال تحليله هذه القصائد الطباق منهاجاً للتصنيف يقرر إلى حد بعيد الشكل الذي «تركه قصيدة ما في العقل» . وهو يؤكد المباشرة الأخيرة ، لأنه يريد أن يبين أن تأثير القصيدة يمكن أن يعتمد على العلاقات بين القوالب المنطقية التي تتظم فيها مكوناتها المتتابعة ، بدلاً من اعتمادها على المعلومات المنقولة بوضوح في نتائج من الأبيات التقليدية إلى حد كبير . وهذا لا يعني إهمال المعلومات ، بل يعني أن المعلومات صادة عام ، وثبت فأصبحت هذا الأثر المتروك في العقل^(١٠) من طريق الرمزية المنطقية *Logical al Typology* وليس التابع السردية

والفالة تحاول تطوير منهاجاً للتصنيف قائماً على نوع معين من الصور . والكاتب يرى أن شكلية المنهج المطروح مناسبة للدراسة البلاغية وبخاصة أن البلاغة تسليبة التامد السائي التي تعود بالتسمية إلى ألف علم

ويطلق الكاتب من مقولة مؤداه أنه في السوات الأخيرة سمى عدد من مؤلفي الكتب والمقالات إلى ترسيخ فكرة غيرية تقول إن قصائد الشعراء العرب في العصور الوسطى تفتقر إلى تماسك المفكرة . وهو يرى أن هذه المفكرة ليست بشيء ، وأنها دليل على القراءة المتسرعة . ويصرح أيضاً وأصح على التابع السردية من القصائد القصصية لابن أبي ربيعة وأبي نواس ، مع تقليده من أهمية هذا النوع من التابع كما رأينا ، كنوع من الوحدة . أما إذا كانت هناك بعض القصائد التي لا تكشف عن هذا التابع السردية ، مثل قصائد المدح ، فإن الكاتب يقترح أن نعدّل قليلاً من حاستنا في العثور على قصائد ذات نوع مألوف من الوحدة ، لأن مثل هذه القصائد قد تكون نوعاً من التفضيل الذي ليهول دوماً وملاحظة جميل أخرى ربما كانت أكثر غرابة ، بمركها الباقد الخصيم *The Critical Adversary* (ص ١٦٤)

وربما كان هذا التحوط سبباً في اختيار الكاتب لقصيدة غير مشهورة لأبي تمام^(١١) ، وأخرى صغيرة تتكون من خمسة أبيات لأبي نواس^(١٢) ، وثالثة رباعية لأبي الرومي^(١٣) . وربما كان هذا الاختيار بدوره هو الذي قاد الكاتب إلى توضيح أن درجة قابلية للتبادل *Interchangeability* بين الأبيات عالية بشكل معقول داخل أجزاء القصيدة ، ولكن القصيدة كل ؛ لأن المفكرة تدخل في علاقات متماثلة بشكل واضح . ولعله يقصد بالقابلية للتبادل أن أبيات القصيدة يمكن إعادة ترتيبها دون أن تؤثر على المفكرة . ويواجه موقفاً مشابهاً في تحليل القصيدة الثابتة حيث يلاحظ أن السكتة في قصيدة أبي نواس هي التحويل التي تعطى القصيدة طعمها ومع ذلك يرى أن علاقات المفكرة هي اللحم الذي توضع عليه التوابل .

ويبدو أن الكاتب كان على ثقة من سبق الظن لدى القارئ حول جدوى النظر إلى الشعر بهذه الطريقة المنطقية جافة ، فيسبغ مقالته بأنه لا يرمى إلى القول بأن أولئك الشعراء قد فكروا في قصائدهم قبل أن يقولوها (طعنا هم فكروا ولكن بمنطق مختلف) ولكنه يرمى إلى أن بعض القصائد من هذا النوع يمكن أن تنتج بسهولة من الأسلوب البلاغي الذي يقلل من التنوع الشكلي بين مكونات القصيدة بسبب ولوهه بالتشاكل والتناسب في الفكر أو النحو . ويددك بيسهل

قيم تناسبات شكلية بين هذه المكونات . ويرى الدكتور حموري أخيراً أن الحكم على أبيات ذات علاقات منطقية بأنها ذات دلالة كدية لتحقق من القصيدة كلاً مما يجب أن يظل دائماً حاصلاً للتقييم الفردي .

فإذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، وهي حديثة جداً بالنسبة لباقي المقالات وجدنا أن صاحبها سوران بيكي سيتكفئش تعرض بشكل جيد لقد تكتيكات معينة في التحليل البائي كما هي مطبقة من قبل بقاد يمينهم في حقل الشعر الجاهل . وهي تحاول في مقالاتها الطويلة ، التي نعوها .

بـ «التفسير البيروني للشعر الجاهل : نقد والمجاهات الجديدة» (١١)

أن تبرهن على عدم صلاح هذه التكتيكات من ناحية ، وتقيم الدليل على سلبها من ناحية أخرى ، وأن تقترح تطبيق مداخل أخرى بنوية وغير بنوية - لعلها تفقدنا إلى ادراك حقل واستطفي أكثر رسوخاً لهذا الأدب الذي لم يزل عصياً نوعاً ما .

والغالبية تتكون من جزئين أساسيين : الجزء الأول تقدم الباحثة «نقداً للتحليل البيروني للشعر الجاهل» (٨٥ - ٩٨) . وفي الثاني تقدم فكرتها الأساسية البديلة التي نقلت الآخرين من خلالها بشكل أساسي وهي تعطي هذا الجزء عنواناً هو «نقد المبرور نموذجاً شعرياً» The Rate of Par sage as Poetic Paradigm (٩٨ - ١٠٧)

والأعمال الأربعة التي تناولها بالنقد هي : كتاب ماري باتسون (١٢) «الطرائف البيوية في الشعر» ، الذي تحاول فيه صاحبة تحليل خمس قصائد من المؤلفات لتحليلاً بنوياً لغوياً ودراسي كمال أبي ذؤيب (١٣) في تحليل معلقتي لبدي واميء القيس ، وأخيراً دراسة عبدان حيدر (١٤) في تحليل معلقة امريء القيس بيوياً كذلك .

في نقدها لماري باتسون للكثف جداً (٨٥ - ٨٦) بالنسبة لنقدها للكاتبين الآخرين ترى الدكتورة سوران سيتكفئش من جامعة شيكاغو أن هذا الكتاب لا يكاد يستحق المناقشة ، لأن التحليل الذي فيه لتكرار الصوى ، والاحراف الصوى ، ومعبير النظام يجب أن يقوم على أسس أربعة كي يكون جديراً بالاهتمام أكاديمياً . وهذه أسس الأربعة ، وهي متضمنة في مقياس

الكتابة في نقد الآخرين أيضاً ، تتلخص في معرفة صروف العربية وعلاقته الوثيقة بالمعنى ودلالة المعنى للأصوات أو الحروف ، والسبب الدلالية للقصيدة ، أي الدعامة التي تقررت به القصيدة وتتعلق بالنماذج الأصلية والأساطير والشعائر ، وأخيراً تبقى مفهوم واضح لتقاليد الإنشاء ، على نحو ما بينها مونثرو (١٥) ورويتلر (١٦) ؛ وهو جانب لم تفهمه باتسون على وجهه الصحيح ، وطرحته من عملها على حد تعبير الدكتورة سوران . ولما أن باتسون تبدي معرفة غير كافية باللغة العربية أو أدائها ، بلليل ورود كتاب صري واحد في مراجعتها ، وأن طريقتها في التحليل تجعل عملها لا يمكن اعتباره إضافة أكاديمية في فهم الشعر الجاهل ، فلم يسلب العمل كل قيمة له ، حتى ولو كانت قيمة سلبية ، ويعمل على رؤية أي إيجابيات يمكن أن تكون له على نحو ما حاولنا أن نفعله في عرضنا لكتاب باتسون في هذا العدد من «فصول» .

أما نقدها لكمال أبي ذؤيب فيبدأ بنقد الأسس التي أقام عليها تحليله ، أي تكتيك لغوي كثرافوس في تحليل الأسطورة واعتبارها على طرف مبصر مع الشعر بالنسبة لعلاقتها باللغة . وعلى الرغم من أن أبي ذؤيب صرح بوجهيه بهذه النقطة في مقدمة تحليله ، فإن الكتابة ثيريسلا تحليل شتراوس نفسه لم يكشف إلا عن جانب واحد محدود جداً من أسطورة أوديب مثلاً ، ولكنه أعرج بالاشتراك مع جاكوبسون مقالة جيدة جداً ، حللاً فيها - سوناتة لبوليفر تحليلاً أدبياً بنوياً ، ولكن ليس على أسس اختزالي Reductionist ، على نحو ما فعل في تحليله للأسطورة السابقة . فتحليل السوناتة كان في رأيها شرحاً للنص على الطريقة الفرنسية التقليدية .

أما بالنسبة للشعر الجاهل فترى أنه يقع بين طرفين ، يتعامل شتراوس معها في تحليله للأسطورة وهما : الدائرة الأوديبية ، التي لم يضاف إليها شتراوس إلا بعداً واحداً ، والأساطير الأمريكية الهندية ، التي تبدو غريبة علينا كلية ؛ فأي إضافة فيها تعد فضلاً . أما الشعر الجاهل فهو ليس مدروساً أو مألوفاً للغرب ، ولا هو كذلك غريب أو ذو أشكال متعلقة كالأساطير الأمريكية الهندية . ولهذا ترى أننا (تقصيد النقد الغربيين) نقفز إلى الحنكة كي نتصدى له (تقصيد نصير أبي ذؤيب) ونجسد تفسيراً جديداً ، كما نقفز إلى السذاجة التي تثقل بها دون نقد

أما نقدها لتحليل أبي ذؤيب لمعلقة لبدي فيتلخص في نقطتين أساسيتين : الأولى تتعلق بالثانيات الضدية التي ترى أنه فرضها مسبقاً على البحث ، وأن هذه الثانيات لا تتلقى تعاملاً ، بل إن الشاعر يربطه طرفي الدورات الطبيعية المختلفة إلى التنازل الغنائي في نهاية كل بيت يعبر عن كلية وتعلم وكمال الدورات الطبيعية في الحياة المتكررة أبداً ، والأخرى تتعلق بعدم قدرة التحليل البنيوي على فهم صور الشاعر من حيث تعلقيها بالدلالة الرمزية والنماذج الأصلية والاستعارة التي تنمو وتزهر في حقل القاري . وخياله حيث تنتفع القصيدة له

وفي هذا العدد تعطي الكتابة بعض الملاحظات التطبيقية المختلفة في تفسير القصيدة لتعدل من تفسير أبي ذؤيب مبينة بعض أخطائه في فهم بعض النشيط مثل علاقة الشاعر باخمدار الوحش والبطرة الوحشية كمشاجين لتناقله في جمر الوحشة والاختلاف بين مفهوم لبدي وأبي ذؤيب للموت

تسحب النشيطان المشار إليهما في نقد الكتابة لتحليل أبي ذؤيب لمعلقة لبدي على نقدها لتحليله لمعلقة امريء القيس فتعني عليه عدم ملاحظته ، في وصفه للفعل الدمار الطبيعي الذي تكفل به الريح في بداية القصيدة ، لما تنطوي عليه من نشاط ثقافي إبداعي يتمثل في استخدام الشاعر لفعل «النسج» الذي يكشف شيئاً عن طبيعة الشعر ، حيث يستخدم هذا الفعل «نسيج» دالاً مجازاً لتأليف الشعر . فعل حين أنه في «الحياة الواقعية» يكون المسكن المأهول شيئاً جوهرياً ، ويكون الخراب خراباً ، فإن العكس ، بالنسبة للشعر ، هو الصحيح . إن القصيدة لا تستطيع أن تبدأ حتى تكون الريح قد نسجت المنزل إلى أطلال - البيئة الطبيعية للشعر والشاعر . وهو أي حال فإن من الواضح ، كما تقول الكتابة ، أن الشاعر يتعامل مع ظلال من المعنى أكثر دقة ، ومعاني استعارية أكثر تعقيداً ، من مجرد الثنائيات ، بحيث إنه باختيار هذا النمط من التحليل البيوي يكون الناقد قد اتخذ أداة بالغة الحساسية في تعامله مع مادة بالغة الرقة . وإذا وضع هذه الأداة جانباً ، وتحول إلى حبه الأكثر راحة وصقلًا ، فإنه هنا فقط يبدأ مثل هذه الخبايا في القصيدة في التجل

ومثل آخر تعطيه النافذة في تحليل الشاعر المحتمة للقصيدة التقيدية من خلال نقد

تحليل أي ديب له ؛ وهو يتصل بالكتابة في مقدمة معلقة أمرى القيس وعلاقته بالمطر في نهاية المعلقة ، عاكساً بذلك الوصف الطبيعي عن معروف يظهر في معلقة لبيد ، الذي يذكر المطر في البداية والصعر القفل في النهاية (نظر ص ٩٣ - ٩٤)

وفي بقدها أجراً لتحليل عدنان جدير لمعلقة أمرى القيس بها طبق منهج فلاسيفير بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية على أساس النقص - التوسط - التخلص من السفسف - lack - mediation - lack - liquidation ، ترى أن هذا التحليل للمعلقة سهل يحكم عليه بالفشل لاختلاف الشعر الجاهل عن الملوكور الروسي اختلافاً جذرياً فيما يتصل بالعثور على القاسم المشترك common denominator من خلال الاحتزال المتطرف في هذا المنهج

ففي القصيدة ، ومن مجرد قراءة الشعر ، يتضح كم هو سهل أن تؤسس العناصر الموضوعية ، والصور ، والاستعارات المستخدمة في وصفها ، ونظامها . أما القاسم المشترك (في القصيدة) فأهل بكثير من ذلك الذي في الحكايات الشعبية ، وأبعد من ذلك ! فقد تقرر بالفعل في صيغ القصيدة التقليدية التي تأسست على يد نقاد الأدب العربي من مثل ابن قتيبة وابن رشيق وعلى نحو أكثر حداثة ووضوحاً على يد ريناتا باكوى .

وأما بالنسبة لمحاولة جدير تناول عناصر من التحليل الصوري في تفسير القصيدة فترأى الكتابة أكثر جدوى من تطبيقه للمنهج البنيوي (ص ٩٥) ، ولكنها ترى أنه ينحرف عن هذا الحد في تطبيقه الفعل لهذا التحليل الاشتقاقي ، واللفظي ، حيث يرتكب أحياناً أخطاء في التفسير ، وأكثر من ذلك يظلم هذا المنهج بحصر نفسه في مناقشته ، في مجرد اصطلاحات التنايلات . ونضرب مثلاً لفصل نموذج في تطبيق هذا النوع من التحليل تطبيقاً صحيحاً من كتاب وحدائق أدونيس ، لمارسيل ديتي (٢٠) ، حيث يسمى المؤلف للبحث عن مريد من الأدلة والبراهين في مدى واسع من التراث اليونانية الأسطورية ، الشعثية ، الأدبية والعلمية بأسطاً ومعزراً دراسته ، بدلاً من المرور بها إلى احتشالية عشوائية لا أسس لها . والجدير بالذكر أن المؤلف يطبق في نفس الوقت تسوعاً من التحليل البنيوي عند ليبي شتراوس (٩٧) وتعطى الدكتورورة سوران مثلاً آخر لتزيد وجهة نظرها من خلال نقد جدير في تحليله

للحم النوى والمطبوخ في المعلقة ، حيث أخطأ في تفسير البيت رقم (١٧) من المعلقة . نقل العذاري يرتجمن يلحمها وشحم كهداب الدمقس المختل

حيث ظن أن العذاري يأكفن اللحم النوى ، في حين أن نقطة الاستعارة هنا بالتعبير هي أن اللحم النوى لا يؤكل . العذاري ، استعارياً ، لحم قبر مطبوخ ، غير قابل للاستهلاك بعد . وأمرى القيس يلعب على وتر متصل بالنماذج الأصلية بين الأكل والجنس : فالعذاري والشاعر كلاهما بوصف بعدم الفصح ، يستمتع بالبحث باللحم بدلاً من طبخه وأكله . ومن ثم فإن تحقيق النموذج الأصل المتصل بالقتل والجنس يبرز في الصورة الأخرى ، صورة (الآيات ٦٣ - ٦٧) حيث دجاج السرب أو غزالته عذاريه (والغزالان استعارة تقليدية للعذاري) تقتل في الصيد ثم تطبخ وتؤكل ، بمعنى استعاري لا تضاهي البكارة : إهن ناضجات جنسياً ، وجاهيزات للاستهلاك الجنسي ، على نحو ما يكون اللحم المطبوخ للمعدة . وربما كان جدير غير خطيء تماماً بفقرته التجريدية الطويلة أن النوى / المطبوخ إلى فصل السجاج / النجاج حارغم أن عدم النصح / النصيح قد يكون أكثر صحة - ولكنه يعتقد صحة الموضوع ، ذلك التفاضل الذي للاستعارة المتصلة بالنموذج الأصلي ، التي تعطى القصيدة قوامها (٩٨) .

في الجزء الثال من المقالة نقترح الكتابة أن الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي لا يزالان لديهما الكثير ليقدمانه إلى تحليل الشعر الجاهل ، مما يتعدى تكبيك ليبي شتراوس في تحليل الأسطورة . فهي ترى أن الأنثروبولوجيين قد اكتسبوا نظراً عظيماً من التحصن في الفكر المنطقي والاستعاري الذي يشكل أساس الطولم ، والشعرية ، والأسطورة خصوصاً بالنسبة لعلاقتها بالنظام الاجتماعي . إلا أن أبا هيب وجدير قد غشلا ، بسبب إصرارهما على الحاتب للشعائري للشعر الجاهل - الذي تركاه دون شرح - في الإفادة من العمل الواسع البحوث علمياً في هذه الحفل .

وفي هذا الصدد تطرح الكتابة طقس العبور The rite - of - initiation على نحو ما صاغه الأنثروبولوجيا الحديثة ، بالإضافة إلى الموضوعات المصاحبة له من موت وميلاد ، نجاسة وطهارة ، كنموذج غطى أو استعاري للبناء الموضوعية والشعرية للقصيدة الجاهلية . وتتميز كل شعائر المجلز

أو التحول بثلاثة مراحل : الانفصال ، الحافة margin (أو Lamen وتعني في اللاتينية «العتبة») والتجميع aggregation . وتعني المرحلة الأولى الخروج على قيمة ثابتة في البناء الاجتماعي ، أو على مجموعة من المواصفات الثقافية ، أو عليها معاً ، وفي المرحلة الوسطى تكون سمات موضوع الطفس (الشخص المختل passenger) خامضة ، حيث يمر خلال المملكة الثقافية التي تتميز بقابل أو بلاشيء من المميزات الموجودة في الحافة للماضي أو الآتية . وفي المرحلة الثالثة يكتمل العبور ، حيث يستطبع الشخص المختل ، وحده أو متعبداً ، أن يكون في حالة مستقرة نسبياً ، تسمح له بحقوق وواجبات تجاه الآخرين ، ذات نط وبنائي ، واضح ، ويتقرر من أن يسلك في تصرفاته بحسب مواصفات النظام المرتبطة بمن يقع داخل هذا النمط اجتماعياً (٩٩) .

وترى المؤلفة أن التناظر بين موضوعات القصيدة الجاهلية : الأطلال / رحيل الخليل ، الرحيل / رحلة الصحراء ، الفجر / مدح القبيلة ، ومراحل طفس العبور الثلاثية تتناظر واضح . وبفحص خصائص المرحلة الوسطى من هذه الثميرة يمكن استخراج للامع الموضوعية والصورة لكل من الرحيل الأكثر تقليدية عند لبيد وانتهائه بالفجر القبلي ، وسلسلة المفاسرات الغرامية ، والذنب ومشاهد الذيل الأكثر خرافة عند أمرى القيس ، التي تكون جزءاً مركزياً في القصيدة ، وانتهائه بمنظر العاصفة المطيرة

والدكتورورة سوران في تحفيها هذا تنجح في إعطاء تفسير أكثر عمقا فيها يتصل بهد البعد الشعائري الاستعاري الموضوعي البائي في قصيد لبيد وأمرى القيس ، مفيدة في نفس الوقت من تحليل كل من أبي هيب وجدير ، نافذة إياهما في بعض الأحيان ، على نحو ما رأينا في عرضنا للجزء الأول من مقالنا . وقد اعتمدت بشكل أساسي في هذا الجزء على و روبرتس سميت في كتابيه «عقيدة الساميين» ، والغراب والرواج في شبه الجزيرة العربية قديماً (بوسطن د ت)

في نهاية المقالة تشير الكتابة إلى أنها لم تكن بصدد محاولة تحليل مطول ومفصل لمعلق لبيد وأمرى القيس ، كما أنها لم تحاول احتزال الشعر الجاهل إلى طفس عبور سوران ومقضى . ومهما يكن من أمر فهي تعتقد أنها كشفت عن تناظرات في بنية وصور كل من

النمط الشعائري والقصائد بلوحة كافية
للمخرج نتيجة مؤداها أن القصيدة العربية
التقليدية على نحو ما تصورهما التقاد
العرب ، وطبقا للمبور على نحو ما صاغها
فان جنب وآخرون ، تنجليك من نموذج
أصلي واحد . إن شرح بنية القصيدة في

مصطلحات هذا النمط الشعائري العالمي
تقريباً لا يمكننا فقط من استخلاص دلالة كثير
من التفاصيل المعاصرة المختلفة للصورة ،
وإدراك الوظيفة الشعائرية للشعر في المجتمع
القبلي بطريقة أكثر وضوحاً ، بل إن تثبت
مثل هذه الدعامة الأساسية المتصلة بالنموذج

الأصلي في شكل القصيدة ينبغي أن يساعد
على شرح استمرارها المدهش ، وسيطرتها
التي لا تغتر ، على الشعر العربي التقليدي من
العصر الجاهلي حتى بداية عصرنا الحالي (ص
١٠٧)

الهوامش

- (١) يأخذ الكتاب هذه التسمية «أولى»
و«ثانية» من سي ، إس لويس في كتابه
«مقدمة للمردوس المفقود» في صدد
دراسته للملحمة التي تنقسم عنده إلى
منحمة أولية ، مثل ملحمة هوميروس ،
وثانوية مثل ملحمة ميلتون . وعلى الرغم
من أن لويس يحدد الفرق بين المصطلحين
على أساس الأسبقية التاريخية لمسمى على
آخر ، ويؤكد عدم تضمينها أي حكم
لهم ، فإن الدكتور يدوي لا يوافق
لويس على معياره في التصنيف ، وفي
نفس الوقت يجد أن المصطلحين مفيدان
هو بصده .
- (٢) الإشارة هنا إلى المرحوم الدكتور النعمان
القاضي في كتابه «الرائد» شعر الفنون
الإسلامية في صدر الإسلام - القاهرة
١٩٦٥ .
- (٣) انظر : M.M. Badawi, "The Function
of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry"
IOAL, vol. IX (Leiden 1978), pp
43, 45, 46.
- (٤) انظر - Suzanne Pinckney Stetkevych,
"Towards A Redefinition of "Badi'"
IOAL, vol. XII (Leiden 1981)
pp. 14, 15, 22, 23
- (٥) المقالة بالإنجليزية وصورتها
Section of The Panegyric Ode
ومشورة في مجلة الأدب العربي IOAL,
لندن ، هولندا ١٩٨٢/١٣ (١ - ٢٢)
(٦) تشير الكاتبة إلى استخداماتها لقابلات هذه
التسميات بالألمانية في كتاب لها بعنوان
"Studien zur Poetik der Altarabischen
Qasade" ويمكن ترجمته بـ «دراسات في
بنية القصيدة العربية القديمة» ، وهو
مطبوع في فيسبادن Wiesbaden ١٩٧١ .
وتربط كذلك بين هذه التسميات وتلك

- التي اقترحها د. بسفوي (١٩٨٠) .
والراجعة هنا أيضا ، ولكنها تؤكد وجود
فرق مهم بينها وبينه ، فعلى حين يفرق بين
مصطلح من جنس مختلفة ، يحاول من
التفرقة بين شكلين محددين للقصيدة .
- (٧) مجلة الأدب العربي - لندن هولندا - العدد
الجميع ١٩٧٣ ص ٩٧ - ١١١ وهي
بمواضيع Some Aspects of The Treatment
of Emotion in The Dwan of Al-Ashja
- (٨) انظر : عبد الرحمن بدوي (مترجم) ،
«دراسات للشرق حول صحة الشعر
الجاهلي» ، دار العلم للملايين ،
بيروت ، ط . الأولى ١٩٧٩ ص ١٤ .
- (٩) المقالة بعنوان "Form and Logic in Some
Medieval Arabic Poems" وهي
منشورة في مجلة أدبيات Edebiyat ،
المجلد (١١) عدد (٢) ١٩٧٧ ص
١٦٣ - ١٧٢ وانظر فصول ، ٢/١
ص ٢٥١ - ٢٥٤ حيث حرص كاتب هذه
الطور كتابا للباحث هذه .
- (١٠) يشير الكاتب هنا إلى Frye's diatopia
وهذا المصطلح استعماله لوسطوني قائمة
من ستة جوانب للشعر ، ومعناه
«المكرة» - "Thought" التي هي موضع
الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد
المنائية . إنها الفكرة ، أو المكرة الشعرية
التي يشرح بها القاري من الكتاب
ويدري فرأى أنه ربما كانت أفضل ترجمة لهذا
المصطلح هي «الوضوح» -
"Theme" ، ويسرى أن الأدب الذي
يتعامل مع هذا المثال أو الاهتمام الخاص
بالمفاهيم يمكن أن يسمى أدبا موضوعيا
Thematic . انظر نورثروب فرلي تشرح
التقيد - أربع مقالات ، مطبعة جامعة
برنستون - الولايات المتحدة الأمريكية -

الطبعة الثالثة ١٩٧٣ ، ص ٥٢ . ويرى
كان مفيدا أن تعرض باختصار المفهوم فرأى
من الـ diatopia لارتباطه الأساسي
بموضوع المقالة . يقارن فرلي بين هذا
المصطلح وآخر من السنة المذكورة هو
mythos أي السر narrative ويربط بينهما
في علاقة جدلية . فالسر يعمل الإحساس
بالحركة الذي تلتقطه الأذن ، أما المعنى أو
الـ diatopia فينقل آراء - على الأقل - يمتص
بالإحساس بالتزامن الذي تلتقطه العين .
فحين نسمع القصيدة وهي تتحرك من
البنية إلى النهاية ، ولكن بمجرد أن يكون
كلها في عقلنا فنحن «نرى» في الحال
ما تعبه ص ٧٧ . ويؤخذ فرلي فيوجد
بين هذين المصطلحين فيرى أن الـ
mythos هو الـ diatopia في حركة والد
diatopia هو الـ mythos في ركود . ويقول
فرلي إن سببا واحدا هو الذي يدفعه إلى
أن نذكر في الرمزية الأدبية بمصطلحات
للمعنى فقط ، وهو أنه ليس لدينا مسموما
كلمة للجسم المتحرك للصورة في العمل
القصي . إن كلمة الشكل Form لها عدة
مصطلحات متكاملة : مادة matter
والمعنى content ، وربما فرقا بين
الشكل كمبدأ مشكل أو كبناء shaping
حاجو containing . وكبناء مشكل رمي
فكرنا فيه كرد نظم ما ذهب ميلتون
«مادة» matter أصبه . وكبناء حاجو ربما
فكرنا فيه كمعنى ، بمس القصيدة معاني
بينة متزامنة ، ص ٨٣ . وفي المقالة
الرابعة من كتابه ، وهي من النقد
البلاغي ، يشير فرلي إلى أن الرمز
الشعري يتوسط بين هذين المصطلحين di-
atopia, mythos : المشكلة المنطقية للعمل
والفكرة ويتركب منها ص ٢٤٣ . ويرى

السورية يصون « نحو متهج يهوى في
دراسة الشعر الجاهلي » عددى أيار
وحريران ١٩٧٨ وهي تحليل لمعلقة ليد ،
وانظر عرضاً لها في فصول مجلد (١) عدد
(٤) ص ٢٩٠ - ٢٩٢ ، والثانية نشرت
في أدبيات (ميلادنيا ، ١٩٧٦) مجلد (١)
عدد (١) ص ٣ - ٦٩ .

(١٧) عدنان حيدر ، معك امرئ القيس :
بيتها ومعناها ، ٢ ، ١ ، أدبيات ، عدد
٢ (١٩٧٧) ٢٢٧ - ٢٦٩ وأدبيات ،
عدد ٣ (١٩٧٨) ص ٥١ - ٨٢ .

(١٨) J.I. Monroe, "Oral Composition in
Pre-Islamic Poetry," JOAL 3 (1942)
pp. 1-53

(١٩) Michael Zwettler The Oral Tradition
of Classical Arabic Poetry: Its Character
and Implications (Columbus,
Ohio, 1978) p.216.

(٢٠) Marcel Detienne The Gardens of
Adonis, Spices in Greek Mythology
(New Jersey 1977)

(٢١) Victor Turner, The Ritual Process:
Structure and Anti-Structure (إيثاكا
نيويورك ١٩٧٧) ص ٩٤ - ٩٥ والرأى
هنا لفان جنيب Van Genep ملخصاً

حول تفسيرها بين الكاتب ود . إحسان
عيسى وكمال أبو ديب . انظر هلمش ٧
ص ١٧٠ من المعلقة ، وانظر أيضاً تحليلاً
بنائياً لها مختلفاً في أبو ديب ، جدلية الخفاء
والتجلى . دراسات بتيوية في الشعر ،
ط . الأولى ، بيروت ١٩٧٩ ص ٨٦ -
٩٢

(١٤) Suzanne Pinckney Stetkevych, Structural
Interpretations of Pre-Islamic
Poetry Critique and New
Directions, مجلة دراسات الشرق
الأدنى JNES ، المجلد (٤٢) العدد (٢)
١٩٨٣ ، ص ٨٥ - ١٠٧ .

(١٥) Mary Catherine Bacon, Structural
Continuity in Poetry: A Linguistic
Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes
(باريس ، ١٩٧٠) وانظر عرضاً لهذا
الكتاب بقلم كاتب هذه السطور في هذا
العدد من « فصول » .

(١٦) كمال أبو ديب ، « نحو تحليل بنيوي
للشعر الجاهلي » المجلة الدولية لدراسات
الشرق الأوسط JMES ، العدد (٦) ،
١٩٧٥ ص ٨٤ - ١٤٨ وقد ترجمها
المؤلف نفسه ونشرها في مجلة المعرفة

نسمع هذه الإضافة للمرء أن يقول مثلاً
إن جنة تحليل الدكتور حورى وروحه هما
في التحليل نفسه ، وليس فيها يتركه في
العقل من أثر .

(١١) انظر مثلاً خلف رشيد نعمان ، شرح
الصولي لديوان أبي نغم ، دراسة وتحقيق .
العراق ، ج ١ ، ط . الأولى ١٩٧٧ ص
٥١١ - ٥٥٥ وهي غير موجودة . وهي
موجودة في ديوانه (عراق - ١٩٦٥) ج ١
ص ٥٩٤ - ٥٩٦ . وأولها :

اللهم في الدنيا نجد ونعثر
وأنت غذا فيها نموت ونفبر ؟

(١٢) الأبيات في ديوانه (الغزالي/بيروت ،
د ت) ص ٢٣٦ وأولها
الله صولي دنابر ومولاني
بعنه مصبحي فيها ومساكي

(١٣) الرباعية في ديوانه (الكيلاز - ١٩٦٤)
ص ٣٣٥ . وهي منسوبة للبحري كذلك
في المحصرى ، زهر الآداب (البجاري
١٩٥٣) ج ١ ص ٥٣٦ ، وأولها :
حيثك عن شمال طاف طائفها
بجنة بصحت ربحا وريحانها
وكانت هذه الرباعية موضع جدل

ماري كاترين باتسون

عرض كتاب

الإطار الأدبي

في الشعر

دراسة لغوية

لخمس قصائد جاهلية

« ليس حل القصيدة أن تعني بل تكون »
أرشيبالد مكليش
« في الشعر »

١ - ١

في الفصل الأول تتعرض الباحثة لصعوبة تعريف الشعر مجرداً ، وللمنهج المستخدم في الدراسة ، وأهمية الدراسة ، وهدفها ، مناقشة ما تعنيه بكلمة « نمط » pattern وعلاقة ذلك بموضوع البحث الذي تؤسس له في هذا الفصل بشكل نظري مُسبَّب

٢ - ١

« أنا استخدم كلمة «شعر» لصف نوماً من الحديث discourse يقع تقريباً في كل لغة وفي كل ثقافة ، إلا أن قليلاً جداً مما يقال عادة عن الشعر يعني أصحابه فيه بتلك الصفة الشعرية المجردة ، التي تجعل إطلاقاً هذا المصطلح على أنواع كثيرة من الأشياء المختلفة أمراً يمكنه (١٣) »

كذلك فإن الطبيعة العامة للمعط الشعري صعبة التعريف على مستوى القصيدة الواحدة ، وذلك لتعدد البناء الداحس والخارجي فيه ، واختلافه من ثقافة إلى أخرى (١٤) .

تشير المؤلفة^(١) في تقديمها للكتاب إلى أنه في أساسه رسالة للدكتورة في الحقل المشترك بين قسم اللغويات ومركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد . كما ترى أن الكتاب كمنهولة لتطوير وتطبيق المناهج الحديثة في حقل من الدراسة له تقاليد الراسخة في البحث ، قد استمد بكثير من دواهي الحفز والمشورة ، ذاكرة بعض أسماء الأساتذة الذين درست في بحثها تحت إشرافهم ، من مثل الأستاذ جب وفيرجسون . والمدير بالذكر أن التقديم مؤرخ في سبتمبر ١٩٩٣ (٩ - ١٠) .

والكتاب يتكون من سبعة فصول وملحقين ، ثم النصوص بالحروف اللاتينية ومترجمة ، منضمة الخرائط الأسلوبية في صفحات ١٥٢ ، ١٦٨ ، ١٧٦ . أما الفصل الأول فتشكله المقدمة (١٣ - ٢٢) والفصل الثاني ومسح لشكل للعلاقات وعلميتها (٢٣ - ٣٩) ، والفصل الثالث والقصائد الخمس (٤٠ - ٥٦) ، والفصل الرابع « الانحراف الصوتي » (٥٧ - ٦٨) ، والفصل الخامس « التكرار الصوتي » (٦٩ - ٩٠) ، والفصل السادس . مقياس النظام (٩١ - ١١٦) ، والفصل السابع « امتداد النمط » (١١٧ - ١٣٠) والملحق الأول بعنوان « النصوص » (١٣١ - ١٣٢) والثاني بعنوان « الخرائط الأسلوبية » (١٣٣ - ١٣٤) . وأخيراً تأتي النصوص (١٣٥ - ١٧٦) .

ويوضح العرض الحالي إلى نقل صورة صادقة للكتاب إلى القارئ العربي المهتم بالاطلاع على المناهج الحديثة مطبقة على الأدب العربي القديم ، ومضاهة ذلك بأمل في أن يتسع المجال لعرض بعض ما أوجّه إلى الكتاب من نقد أسلمى من قبل بعض الدارسين العربيين في الحقل نفسه ، والرد عليهم كذلك من قبل آخرين زملاء لهم . ولعل هذا العرض يصل بين جهد الباحثة وبعض الجهود التي تبذل على مستوى الدارسين العرب .

١ - ٣

أما القصائد التي اختارها موضوعاً لدراستها فهي معانيات امرئ القيس وطرفة وزهير وليد وعنترة . وأما المنهج اللغوي المستخدم هنا فقد تطور داخل سباق علم اللغة الوصفي ، مستخدماً أنواعاً من الوحدات المقارنة بين لغة وأخرى ؛ وهو منهج مصمم على أساس الافتراضات المشار إليها في الفقرة السابقة من طبيعة الشعر .

١ - ٤

ونشير الباحثة إلى أهمية دراستها من حيث المنهج فتقول إن كثيراً من جوانب هذا المنهج تبدو غريبة بالنسبة للمستشرقين بالدرجة نفسها التي يبدو فيها الموضوع غريباً للمساقد الأدبي الإنجليزى أو الأمريكى ؛ وأنه على الرغم من أن اللغوى ربما وجد معه نسياً قريباً من معظم جوانب المنهج ، وربما استطاع أن يألف بسرعة ملامح السطم اللغوية التي هي غير مألوفة لديه ، فإن اللغويين قد تعاملوا تقليدياً مع مشكلات علم الجمال بالحذر والاحتياط ، مفضلين ألا يتركوا أنفسهم بالدخول في عقد التحليل الأدبي .

١ - ٥

أما هدف هذه الدراسة فهو تطوير منهج لتحليل البنية الداخلية لهذه القصائد العربية تحليلاً لغوياً صارماً ، يتناول المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ، مع مقارنة نتائج هذا التحليل بتحليل آخر تفيدنى ، أقبل صرامة ، ودى خديعة ثقافية أساسية ومركز على المحتوى والصوره أساساً . وما يجدر ذكره أن هذه القصائد سمطى لها داخل التحليل النوع نفسه من الفترة حل التكيف عبر الثقافات cross-cultural adaptability التي حققها علم اللغة بشكل عام .

١ - ٦

نحاول هذه الدراسة الكشف عن أنماط العلاقات في هذه القصائد : العلاقات الخارجية ؛ حيث يكشف عن الخدمة العامة لقصائد ، والسور الأدبي الذي تنتمى إليه محمداً قديماً ، وعلاقاتها الشكلية بالنثر . كما نعرض القصائد بعضها فيما يحويه وتعبه ؛ وهذه عمدة غير دقيقة واسطوعية ، ولكنها تستند إلى التقاليد العربية فيما يختص بترتيب

للموضوعات في هذا النوع من الشعر ، كما أنها تمكثنا من تقسيم القصائد إلى سلسلة من المقاطع . وحتى في مناقشة المحتوى ، تهتم المؤلفات أساساً بالعلاقات الخارجية ، ولكنها تقترح المقطع بوصفه شريكاً لاصطياد هذه العلاقات ، متضمنة تلك الخاصة بالمعنى ، بالإضافة إلى العلاقات الداخلية للخدمة في الأشكال اللغوية . وأخيراً فإن القصائد تكشف على مستويات لغوية مختلفة ، وهنا يبرز المقطع أيضاً كوحدة دلالية .

١ - ٧

وإذا تطور هذا المنهج للعلاقات ، ربما يمكن ربط العلاقات نفسها ببعضها البعض ، مكونة نمطا يؤكد أو يؤكد التحليل الانطباعي الأصل إلى مقاطع . إن ثمة علاقة متبادلة بين الصوت والمعنى ؛ بين ما تكونه القصيدة - العلاقات الداخلية اللغوية - وما تعبته - العلاقات الخارجية الدلالية . وهذه العلاقة المتبادلة لا تظهر كثيراً في تزامن أنواع محددة من الشبكات المتداخلة ، بحيث يرتبط أسلوب ما بموضوع ما ، وإنما تظهر أكثر في نقط الاتصال . فحينما يغير الشاعر الموضوع يغير الشكل بدرجة كافية من التكرار ، بحيث تغطي أشكال التعبير بعض المؤثرات إلى اتجاهات تفكير الشاعر وحركته ، إن عموماً معينة من الشكل والصوت المتكررين والنسوجين مما خلال معالجة الشاعر الكلية لموضوع ما يسقطها أو يحطمها عندما يتحول ويدع انتظامات من شأنها أن تغطي التماسك لتطوير بعض الاتجاهات الأخرى للفكرة .

١ - ٨

إن جملة هذا المنهج هي أن التكتيكات المستعملة نفسها محمداً بتعريفات صارمة للأنواع الخاصة من العلاقات التي تكشفها . وبعد ذلك نحدد موضع كل العلاقات التي تناسب وتلك التعريفات ، بحيث تجعل حاسبتها الخارجية أقل في الأهمية . ونؤكد المؤلف أن البحث قد انحصر في أنواع معينة من العلاقات ، تتركها الباب مفتوحاً أمام اكتشاف علاقات أخرى مناظرة ، ربما تكون متضمنة في الأولى . إن اختيار العلاقات ، وتصميم التكتيكات لدراسة هذه العلاقات ، هما تجريبيان في المقام الأول . والعرض هنا هو جمع أدلة كافية كي يمكن تأكيد أن أنماطاً معينة هي في الحقيقة متعلقة ، وأن إمكانية حدوثها

متحققة إلى حدود متنوعة في أجزاء مختلفة من القصائد ، هي أحد العوامل المميزة لهذا النوع من الشعر . إن الدراسة للتعصبة لبعض الأنماط لتبرر وجود نوع ما من الاطراد ودلالته .

١ - ٩

وفي هذه الدراسة التي تهدف إلى التماسك إلى أنماط الشعر العربي ، ستكون العلاقة بين الأحداث (الوحدات السمعية) - وهي علاقة التكرار - مركز الاهتمام الأولى . وفي تحديد الأحداث أحادية البعد ، من الضروري تحديد الأحداث الأساسية للحدث الشعري ، والعلاقة بينها وبين اطراد اللغة المنطوقة ، على النحو التالي : الوحدات السمعية للكلام تعد الأحداث أحادية البعد في الشعر . وهكذا ، فإن الفونيمات والمورفيمات والعناصر الأخرى التي تمثل مستوى عالٍ من التجريد في وصف الكلام يجب أن تكون نقطة البداية في تحليل الأسلوب الشعري ، على الرغم من التدخل العرضي الذي يجلبه الشذوذ والاستثناء في تعميمات الكلام الأساسية ، الصوتية والصرفية

١ - ١٠

إن خلفية الأنماط أو إظهارها في هذه الدراسة تستند على حدود السطر والمقطع في علاقتها بأي تكرار يحدث . وحدود البيت الشعري معروفة وحاسمة في العربية ، والبيت وحدة ذاتية وظيفية ، أما المقاطع فتحدد انطباعاً وتقليدياً . ولذلك فإن الاطراد فيما يتصل بحدود المقطع يعد - إلى حد بعيد - الأكثر تشويقاً ؛ لأن المقاطع محددة دلالية ، بحيث إن النمط الذي يربط انتظامات لغوية - أسلوبية بتقلات دلالية موضوعية ، يربط نوعين مختلفين جداً من الظواهر التي تميل لتأكيد بعضها البعض وإن السؤال الأكثر إثارة للاهتمام ، الذي سرعان ما تطرحه مادة البحث ، هو الطبيعة اللغوية للمقطع - هل ثمة أي انتظام لغوي مرتبط بإطار المقطع في الشعر العربي ، بحيث يمكن تسميته اطراداً أسلوبياً ؟

١ - ١١

ومع أن هذه الدراسة تهتم بأنماط علاقات التكرار الذي يميز الشعر ، أي الذي يجمعه شعرياً ، إلا أنه في كل التحليلات النصية

الواردة فيه لا يوجد محك للقيمة الجمالية الخاصة بقصيدة معينة. إن الأنواع الشعرية الخاصة تحددتها التقاليد الشكلية الواضحة، ولكن بالإضافة إلى هذا، يتميز الشعر عموماً بمهارة عالية في استخدام التكرار، بحيث إن الشاعر بإحدى الملامح التصويرية التي تحكم الصدفة حدوثها في الكلام المعادي، ويضع في تقديره بدائل يمكن أن تقلص لتجريف الحنوت المعدي هذه الملامح. ومع ذلك فإن الشعر العظيم لا يتج من إضافة مزيد من الانتظام يجعل الرسم البياني يملو، ولكنه يتج من التحكم والحساسية في وضعها؛ وهذا ما لا يمكن قياسه هنا. إن الشعر المركب سهل وصفه كثيراً عن الشعر العظيم.

إن الشعر يكتسب نوعيته المحسوسة، نوعية الوحدة، من العدد الكبير من الترابطات والتكرارات التي تربط بينها إلى بيت. وهذا الجزم المبني على الملامح الوصفية للمادة، يتضمن كذلك علم نفس الشعر؛ وهي عملية يشترك فيها الشاعر ومنتقيه. وعلى حين يتجمع نمط التكرار حول كلمة بعد أخرى، مؤثراً على الشاعر ليرتد ويختار الكلمة التي تساعد على استمرار هذا التكرار، فإن توقع السامع يقود إلى الاستجابة.

إن قوة هذه الأنماط التكرارية كبيرة إلى درجة أنه غالباً ما يُزعم أن كل كلمة، في وضع الشاعر لها غالباً، تصبح ضرورية بشكل مطلق. ومع ذلك، فعلى حين أن هذه التوجهات ذات الارتباط العالي ضرورية للضمير القصيدة في وحدة، معطية لهاها التماسك وما إليه، فإنها ليست مصدراً للضعف أو التوتر العاطفي. فالتوتر يأتي من تحل الشاعر عن هذه الانتظامات في أثناء تغييره بؤرة الكلام، أو تحوله إلى موضوع آخر، أو وضعه كلمة تحكم فجأة توصيل رسالة الشاعر بانحرافها عن توقع السامع المتحفز. إن الكلمة المصائبية هي الكلمة غير المتوقعة؛ والكلمة ذات القيمة المعرفية العالية. وهذا المبدأ يمثل ملمحاً مهماً في الشعر، بمعاصرة إزاء النقاد الذين يميلون غالباً، في أثناء دراستهم للشعر القديم، إلى المبالغة في مد انتظامية تنقيحاتهم. وهكذا يفتقدون قوة الكلمة الحرقاء، الاستساق الخفي non sequitur الواضح، أو يفقدون القاعدة الحيوية المكسورة، التي تعطى القصيدة حيائها. ومعنى هذا أنه على حين أن تكتيكات هذه الدراسة تحدد المقاطع التي تتميز بالطردية

عالية فإن أي زيادة في هذه الطردية يمكن أن تحول المقاطع إلى شعر ركيك. وبالإضافة إلى ذلك فإنه - يزعم أن الطردية يجب أن تؤسس كي تحل، وأن الصعود نحو الطرد في الحرائط الأسلوبية هو صعود في التوقع - فإن المبالغة التي تحدث عندما يتحطم النموذج، هي الحدث النهائي الذي يحدث في هذا التسبيح، ولكن لا يمكن نفيه منهجياً.

١ - ١٢

إن السؤال الواضح الذي يطرحه نصص الحركات ذات الترابطات البالغة الصغيرين بيت وآخر هو كيف ولماذا استطاع الشاعر أن يتج هذه الترابطات، اللهم إلا إذا كان لغوياً متخفياً؛ فهو لا تكاد تمت بصلة إلى وجهة النظر العادية من الإلهام الشعري. ومع ذلك فإن مسألة الوعي من جانب الشاعر، أو السامع في هذا الأمر، مسألة ثانوية؛ ذلك لأن هدف علم اللغة، كما هو هدف أي علم، هو وصف الأنماط الملاحظة منهجياً. أما مدى استغراق الشاعر في هذه المألوف يمكن أن يتأرجح. وعندما يتخل الشاعر من موضوع إلى آخر فيكسر الاستمرارية، وربما يفترق عن نقطة انبعاث أشكال جزئية في علاقتها بالنص السابق عليها والحد من نفسه يمكن أن تمت لتمثيل كل المستويات اللغوية.

وما يعنيه هذا هو أن الشعر يتميز بتشويش disturbance في العلاقة بين المستويات اللغوية المختلفة، إلى حد أن المعايير الجديدة لتبر الاضطراب في الاختيار، وفرصة موصلة من حظه. وهذا هو المقصود بالبحث عن كلمة حتى يستخرج إليها، ويظهر كلمات أخرى تتخل عتري دلالاتاً مرضية، وهذا ما دعاه فاليري بالتردد بين الصوت والمعنى... لأن القصيدة لا بد معقدة. وإذا كان مثل هذا النمط أن يحدث، فإن الأبيات المختلفة لا يمكن أن تتوسم أعمالاً إتشائية مختلفة كلية؛ وإذا كان عليها أن تصل إلى درجة عالية من التحديد والتوازن، فإن القصيدة لا يمكن أن تكون من قبيل الارتجال التام. وبالإضافة إلى ذلك فإننا نرى أن القصيدة تزداد على يد الكنية والتساعين على مر العصور، كما يزعم غالباً بالنسبة إلى الشعر الجاهلي، فإن هؤلاء النساخين لا بد أنهم كانوا ذوي حسن شعري عال جداً.

هذا إذن هو السياق الذي يجب أن يفهم من خلاله هذا البحث، لكن لا يغيب عن النظر حقيقة أن موضوع النقطة هو الشعر. إن عمل المحلولة في مثل هذا التحليل أن تكون دقيقة

ومحددة، لكن ينبغي أن نتذكر أن ما يسمى هنا تكررًا، من أجل أغراض التحليل اللغوي، هو ما يمكن أن نسميه أي عروص شعر قصدي

٢ - ١

من أبرز المعايير الشكلية للشعر العربي النمط الخاص من العربية المستخدمة فيه؛ تلك العربية التي يحتمل أنها كانت بشكل عام لغة كلام. فهي تبدو لغة أدبية موحدة بين القبائل لغرض التصاميم، إلى جانب اللهجات العامية لكن قبيلة. ويؤدي فحص القرآن إلى اقتراح أن النبي محمد (ص) قد جاهد ليطور أسلوباً «نشرى» داخل اللغة الشعرية. ووفقاً لهذه النظرية، فإن العربية قد قويت باهتمام محمد ﷺ، ولكن بعد ذلك تمحلت كمثل أصل للعربية الصحيحة؛ بحيث إن اللهجات في لغة الحديث في الإمبراطورية العربية عدت تحريف (لحنًا) وسبت إلى التوسع أكثر من الاعتراف بها كاستمرار بجانب واحد من جوانب النظام اللغوي السابق.

وأهمية هذه النقطة هنا أنه ليس لدينا معلومات عن مكونات الكلام المعادي «النثر» المعاصر لهذا الشعر. ولأن أفضل دليل لدينا هو القرآن الذي يتراوح أسلوبه بين أشكال مختلفة، فإن المقارنات مع النثر في هذه الدراسة هي مع النثر المتطور في الفترة الإسلامية، والخاص لأشكال صارمة، وإن كان لا يزال متغيراً ببطء عبر القرون. أما الاختلافات بين الشعراء الخمسة فلا يمكن أن تعد اختلافات تحية، أو نتيجة لتفضيل شخصي. ويمكن جمعهم تحت القواعد العربية التقليدية. وأما الانحرافات عن هذه القواعد فليست أن تتعلق بسلبيات الضرورات الشعرية، أو تكون نتيجة مباشرة لها، وذات دلالة بوصفها جزءاً من التصريف الثقافي الواضح للشعر.

٢ - ٢

تحت عنوان جانبي «الإنشاء والأداء» تشير الباحثة إلى مكانة الشاعر الجاهلي في قبيلته. وبناء على دراسات حول طبيعة الملحة اليونانية وتقاليدها من خلال فحص الملاحم اليونانية البوغسلافية، أظهر الباحثون أو حاولوا التذليل على أنه في مثل هذا النوع من التقليد الشفوي فإن مادة الملاحم المحتمة تقع تحت التعبير المستمر على يد «مغنى

للشعر بـ «خريطة شخصية» لاستجباته ، بحيث يمكن أن تقوم علاقة متبادلة بين هذه الخريطة والعوامل الموضوعية التي يرمع بها معلقة بالشعر

٣ - ٢

ونظرا لاختلاف المملكات بعضها عن بعض من حيث شخصيات الشعراء وقيمهم في الأقسام المختلفة من القصيدة ، تحدد الباحث كل قصيدة بتسميتها إلى مجموعة مقاطع ، حيث يكون للمقطع مجموعة من الأبيات التي تبرز من هذا التحليل موحدة في الشعور والمحتوى ، بالإضافة إلى بعض المقاطع الموحدة سلفا تقليديا . وهي تقدم وصفا مختصرا جدا لجوهر كل مقطع ومحتواه الموضوعي ، والدور الذي يلعبه في التصميم الكلي ، ودرجة تناغمه الداخلية ، ومدى توظيف الشاعر الخاص للشعور (٤٠ - ٤١) .

وعلى أساس هذه الأوصاف الانطباعية للقصائد يوضح أنها مبنية عن أن تكون مجموعة من القصائد ذات الصيغ formula poems التي تتبع بصراة نموذجيا مبقا . ومع ذلك فالنموذج في كل حالة قوى بدرجة كافية لأن يساعد في تقسيم القصيدة إلى عدد من المقاطع المتجانسة في الأسلوب والمحتوى ، المتصلة بغيرها مما هو أقل تجانسا . وحل أساس هذا التقسيم ، من الممكن أن نسال كيف ترتبط هذه المقاطع ببعضها البعض وبالقصيد كليا ، وكيف يمكن للتقسيم المعمول به هنا على أساس ذاتي بمساعدة التقاليد العربية الشعرية ، أن يقارن بالية اللغوية . إن مناهج مختلفة يجب أن تطرح وتستخدم في بحث الأنواع المختلفة من المادة اللغوية ، ثم يجب تطبيق كل منهج ، قسما قسما ، على كل قصيدة ، قبل أن يكون ممكنا أن يقارن بعضها ببعض

٤ - ١

إن تحليلا للمحتوى الدلالي للشعر ، مقسما إياه إلى مقاطع ، يزودنا بخريطة لرحلة الشاعر الخاصة من موضوع إلى موضوع . إن مهمة الشاعر هي أن يأخذ هذه الوحدات الفكرية أو العاطفية ويقدمها إلى المستمع بوصفها جوانب مُسَطَّة ، بشكل ثابت ، لخيرته الكلية ، متمسكة في الشكل كما هي متمسكة في المحتوى . ويمكن للشاعر أن يجعل هذا على أي مستوى لغوي . ونبدأ

أحكايات» ولذلك فإن الساحة ترى أنه أمر غير عادي أن ينشئ العرب من بدو الجزيرة مثل هذا الأسلوب الشعري المبتدئ . واحضفة أنها ترفض هذه النظرية قويا يتصل بالعربية على أساس أدلة داخلية وخارجية من واقع التاريخ الأدبي لتقاليد العربية حول صياغة القصيدة وطبيعتها وطريقة حفظها ، ودور الروى وعلاقته بالشاعر ، وتأكيد الشعر العربي الشكل من أجل الشكل ، ولتعقيد اللغوي ، والإيجاز ، ومقارنة ذلك بالأسلوب الشفوي نفسه ، وسيله للتكرار والتضمن لمكروهي في الشعر العربي

ولهذا يجب أن نتوقع أن نجد بقايا لكل العناصر المهمة للأسلوب الشفوي ، وقد تطورت ببطء إلى أسلوب أكثر تعقيدا ، في هذا الشكل الخاص للقصيدة (٣٥)

وعن والمعوقات موضوعها للدراسة ترى أنه على أساس المناقشة في هذا الفصل ، الذي أوردنا أهم فقرتين فيه ، يجب أن يكون ممكنا تقدير نقاط القوة والضعف في المملكات بالنسبة للدراسة اللغوية . (٣٦) علاوة على أنها اختارت هذه القصائد للدراسة بناء على دراسة شاملة جمعناها مختارها للتحليل . وهي ترى أن اتجاهها في الدراسة مختلف أساسا من الاتجاه التقني لدى المستعربين الغربيين الذين يقدرون الشعراء العرب في الاهتمام بالنحو والصرف والعموميات من اللغة وجمالياتها ، بدلا من بحث خمسة أبيات أو عشرة أو مئة بوصفها وحدة للمطابقة ، للفكر والتعبير اللغوي ، باحثين عن العوامل التي تربط مثل هذه الوحدات معا . وكان عليها أن تعتمد على العموميات كما تعتمد على التفاصيل ، وتؤسس منهاجها يسمح لها بفحص ذلك المستوى المتوسط من الفكر والتعبير الذي يبرز بوصفه وحدة أساسية للشعر - مما يمكن تسميته بـ «المقطع» ، تلك الأداة الناقلة للفكر ، والمتصلة عضوا ، التي طبقا لها يرفع الشاعر مستنحه ويمررته من مستوى واحد من الحياة إلى آخر

٣ - ١

من بين طرق تحليل الشعر ومحصه ثمة كثير يقال في صالح المنهج التحليلي الذي يتكون ببساطة من قراءة الشعر وتسجيل انطباعاته عنه . وليس على التحليل أن يظهر أنه قادر على الحقيقة على الاهتمام ولا تعال فحسب ، بل يجب عليه أن يخرج على الأقل من قراءته

الكاتب بالبحث عن الانتظامات في الشعر على المستوى الصوتي . إن اللغة تنمط استخدام الأصوات على لسان المتكلمين بها إلى نظام صوتي منتشر ومتماثل ، ولكن يتج الشاعر انتظامات مبتكرة في المقطع الشعري ، فعليه أن يملك طرقا لتوسيع الملامح التي يتميز بها النظام عادة أو الخروج عنها .

٤ - ٢

وبالنسبة للملامح الفسولوجية لشعر العربي (الوزن والقافية) فهي موحدة وعبر مفيدة في هذا الصدد . إن على الشاعر أن يستغل كل القويومات المتاحة كي تتوافر لديه مرونة على مستوى المفردات . ومن ناحية أخرى فهو لا يستطيع أن ينجح في تقديم عدد كبير من الكلمات والأصوات الأجنبية في شعره . إن الجانب الوحيد من النظام الصوتي القابل للخروج عليه على امتداد مقول من القصيدة هو التوزيع المتعدد للمفردات المختلفة ، ولكن لما كان تأثير اللهجة يبدو خفيفا في المملكات فإن التوزيعات الشاملة للمفردات في كل القصائد متطابقة . ولذلك فإن النماذج هنا تمثلها المقاطع المختارة على أساس وحدة المحتوى والصورة . وإذا افترض أن هذه النماذج تتميز بانحراف فسولوجي ، ربما اكتسبت نوعا من الذاتية والتماثل الداخلي ، في مقابل القصيدة كنها ، أو في مقابل مجموع فرئيسات القصائد كنها . (٥٨)

ونختار المؤلف ٣٨ مقطعا للاختبار (٦٠ - ٦٦) . والنتيجة التي تخرج بها هي أنه يبدو عمليا جيدا - من خلال المنهج الإحصائي - أنه سواء باختيار وع من الشاعر أو ببقونه ، فإن مقاطع بعضها تتميز بانحرافات عن التوزيع العادي للحركات ، برغم أن مقاطع كثيرة تبدو لها الإمكانية نفسها ، غير متسيرة على هذا النحو . إن الترددات الانحرافية للحركة تنتج تأثيرا شعريا بتأرجح في الأهمية من شاعر إلى آخر ، وليس ضرورة لأي نوع من المقاطع . ومع ذلك فهو يبرز غالبا في المقاطع التي ربما كانت الأكثر أهمية للشاعر : في مدح زهير لصانعي السلام بين القبائل ، في المعبر القليل في نهاية معلقة لبيد ، منظر العاصمة عند امرئ القيس ، موضوع الرحلة والمقطعين الشخصيين لطرفة ، وكذلك حشرة الذي يتجلى عن غط انحرافا للحركة في أبياته ٦٣ - ٧١ من المعلقة حيث يصف المراكب ولا يبدو من

فيل الاندفاع أن تقول - على حد تعبير الباحثة - إن مثل هذا التأثير ، في حالة كونه غير حارص ، يميل إلى الحدوث فقط عندما يتعامل الشاعر مع المقطع كوحدة ، بحيث يمكن تصور أن وحدة انحراف تردد الحركة ، والمقطع الذي تحدث فيه ، لا بد أنها كانت في الوقت نفسه وحدة تأثير تسلكها بمصوغة واحدة من المعاطف . وهكذا فإن أي مقطع متميز بتوزيع منحرف للحركة ، يثير جدلاً قوياً لصغته الإجمالية والوحدة .

١ - ٥

وإذا نتحرك من نطاق النظام الصوتي إلى النظام الصرفي ، فإن المحتوى الدلالي يبدأ يلعب دوراً متزايداً ، خصوصاً على مستوى المقدرات والتصرفات ، وفئة أساسية من العوامل النحوية ، والضمائر . وصل حين يقدم هذا التدخل الدلالي تعقيداً إضافياً إلى الجدل المثار في هذا البحث فإنه في جزء كبير منه لا علاقة له بالموضوع ، فالتكرارات التي حدثت حتى في فننر تصبح ذات دلالة في سياق يكون التكرار فيه مؤكداً للتنظيم ، بحيث لو أن غرضاً شعرياً أمكن أن ينسب إلى بعض التكرارات فإن القصيدة المنهجية تتطلب أن يطبق القياس الدلالي نفسه على الكس (الشعر والنثر) . ومن ثم تؤخذ تلك التكرارات المبررة دلالياً في الاعتبار لتؤدي وظيفة ثنائية

٢ - ٥

إن المسح الصرفي لأي لغة أكبر بكثير من المسح الصوتي . ومن ثم يكون التكرار في النوع الأول أقل . ولحسن الحظ فإن أهل جزء صرفي تكثر في العربية ، وهو المقدرات (ولكن هنا الاسم ، وحروف الجر) يمكن التعامل معها بسهولة أكبر ، ويخصص التكرار في استدلالات من حصة أبيات ، وتحليل قائمة النمط التكرار (المعامل) ، تنهي الباحثة إلى نتائج مثيرة للاهتمام ، لأنها تعكس ملمحاً نحوياً أساسياً للشعر العربي ، يتصل بوحدة البيت . إن خطر التضمين بعمل عمله بطريقة تجعل بالكاد أيّاً قليلاً تعتمد على أخرى تالية نحوياً ، وإن كان ثمة أبيات كثيرة تعتمد دلالياً على الأبيات السابقة عليها . وهذا له تأثيره حيث إن مسار الشعر يمكن أن يقطع تقريباً في أي نقطة دون أن يسبب خروجاً عن القياس النحوي .

وتقول الباحثة كذلك إنه يفحص المبررات الصرفية المتكررة يمكن الخروج بأشياء كثيرة من كفاءة الشعر العربي وبراكته داخل الأبيات ، فمن المثير أن نرى الشاعر يميل ، في استخدام الصور فيصنات التي لا يصل محتواها الدلالي منهجياً بمحتوى المقطع ، إلى تكرار الأشكال بطريقة تنقل وحدة تكرارية إلى مقاطع كثيرة ، معطية إيها الكثير من الاطارية نفسها ، على نحو ما هي بارزة من خلال الانحرافات الصوتية . ومع ذلك فإن الاطارية الصرفية يمكن أن تنطوي إلى مدى عظيم أو قليل في أكثر من نصف المقاطع ، ومن ثم تكتسب وظيفة أكثر بروزاً من الانحراف الصوتي .

١ - ٦

تربط الباحثة في هذا الفصل بين المستويين الصوت والصرفي اللذين انفردت لكل منهما فصلاً من قبل ، مضيفة هنا خطأ من التحليل على المستوى النحوي ، كي تستخرج مستوى جديداً من المعلومات ، وتلقى بعض الضوء على الجوانب المنطقية للتكرارات المترابطة في المستوى الصرفي . ولكن التحليل النحوي هنا يعمل في ظل سلبات لها اعتبارها ، فعلى حين أن النظامين الصوتي والصرفي للعربية قد حلتا بتسكين نسبياً ، من وجهة النظر الباقية ، فإن أقساماً محدودة فقط من النظام النحوي قد وُجِفت على نحو ملائم ، في الوقت الذي حللت فيه الأقسام الباقية بشكل أولي بلغة التصنيفات المنطقية والمعرفية ، بحيث لا يصبح من الممكن بعد إجراء تحليل شامل للتكرارات النحوية في الشعر العربي . والمنهج الذي تستخدمه للزعة لتحليل هذا الخط النحوي من التحليل يسمى Tagmemics (٢) ، وهو منهج وحيد البعد من حيث تركيزه على مستوى نحوي واحد (الجمل وأشياء الجمل الفرعية) في وقت واحد . وهو وصفي خالص ، دون أن يفرض عميقاً في العلاقات الهرمية وتعقيدات المعنى الذي لم تحل معيانتها بعد .

٢ - ٦

إن البعد الذي وجه إلى هذه النظرية Tagmemics لا يقلل بحال من فعاليتها في التحليل على نحو ما هو متمثل في هذه الدراسة . وقد عمت بأن أنقل للقارئ نموذجاً من هذا التحليل ، ولكن صوب المجال ، وارتباط التحليل بحرائط أسلوبية

ومصووم طوية حال دون ذلك . ولتقاري المهتم والمتخصص أن يعود إلى التحليل ونتائجه ، وربما كانت مقارنته مع مناهج أخرى جديرة بإظهار قيمة كل منها على حدة ، فيما يتصل بتوير الشعر الجاهل واكتشافه

١ - ٧

تشر الباحثة أخيراً إلى أنه من الواضح أن المادة الملاحظة على الخرائط الأسلوبية قد تكرر أو أشرت في تقسيم المقاطع . ومعنى هذه التأثيرات هو أن أي مادة تؤكد التقسيم إلى مقاطع فهي مؤثقة بها . ومع ذلك ، فإن كل هذه المداخل التحليلية في هذه الدراسة ، قد حُرِّت عن المحتوى الخاص أو الجسو الخس المنسوب إلى كل مقطع ، بناء على التحليل الانطباعي ، أي أن التحليل في كل مرة كان يتعامل مع الأبيات في شكل أرقام ، ولهذا إذا كانت الأمط المشاهدة على الخرائط الأسلوبية تحمل بأي شكل إلى تأييد المحتوى الخاص للتحليل الانطباعي - وهذا هو الحال في الحقيقة - فهذا يؤسس دليلاً قوياً جداً على مدى ملائمة التكتيكات المستخدمة .

٢ - ٧

فمثلاً بالنسبة لمقسمين اللذين تميز انطباعياً بعدم الانسجام أو عدم التنظيم عند امرىء القيس (أبيات ٧ - ٤٢) وطرفة (٩٢ - ٩٩) ينقسمها أيضاً المواءمة والتماسك على المستوى اللغوي وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم المقاطع ذات القهر المباشر ، التي يجب على الشاعر أن يعطي فيها عدداً من الفضائل دون أن يركز على موضوع واحد ، هذه المقاطع تتميز فقط باطراد مبرر - ونظرة على الخريطة الأسلوبية توضح أن النمط يبرز في عدد قليل من الأبيات في وقت واحد لم يتلاشى . أما النقص في الاطراد في وصف البقرة الوحشية عند لبيد ، وفي موضوع الرحلة وماظر المعركة عند عنترة ، فأصبحت قليلاً في تقييده . إنه نمط بدرجة عالية موضوعياً ، ويحتوي على صور حية جداً ، بحيث يمد شعراً رائعاً بأقل تأييد لغوي ، ومع ذلك فالتأيد اللغوي عالياً ما يكون مصاحباً للصور الحية .

٣ - ٧

وبمحص الخرائط الأسلوبية ، مركزة على تلك المقاطع التي تبدو أكثر تماسكاً حتى في القراءة الأولى ، تخرج الكتابة بسبع نتائج

عامة تتعلق بالتكديكات المستعملة في هذه الدراسة . ونفس القدرى آخر نتيجتين مرتبطتين بالمقطع الذى أعطته الباحثة أهمية أساسية في بحثها

١- المقطع ، ذلك المصطلح الذى يستعمله نقاد الأدب بشكل مستمر ، يوضع الآن لتحديد لغوى جرنى ونجوى بالية للشعر العربى . إن ما سوف يطرأ من تعديلات على هذه المناهج يمكن أن يسمح بتحديد أكثر دقة ، كما أن فحص الشعر باللغات المختلفة يمكن أن يسمح بتصميمات أكبر بالمقطع بعد بشكل جوهري قصيدة داخل قصيدة ، وأى أنه مرتبط بعلاقات داخلية أكثر من ارتباطه بعلاقات خارجية

٢- المقطع ذو حدود مشتركة مع ما يمكن أن يفسر كاستغراق الشاعر في موضوع ما - وربما وضع الخلفية للموضوع أو قلم له دون إيراد نفسه بإطار المقطع .

٧ - ٤

أما مشكلة العلاقات بين المقاطع فهي حقا أكثر تعقيدا ، لأنه على الرغم من أن هذا الكم من المادة المحللة هنا يتجلى على مقاطع كافية حيث إن الأطلال مضاعف بشكل واضح ، فهو يشمل خمس قصائد فحسب . وقليلة جدا تلك الأنماط التى تبرز ويمكن وصفها بأنماط ومستوى القصيدة . وهي تقع في معظمها خارج نطاق الجانب اللغوى - tra - linguistic وعندها بالنظام الموضوعى الذى تعرف عليه ووصفه منذ البداية النحويون العرب . ومن الممكن من الناحية اللغوية ، الربط بين المفردات محب ، فكما يجب أن يتوقع المرء - يستعمل الشعراء الكثير جدا من المفردات المشتركة في تعاملهم مع كل مرصوع ، حيث يوجد عدد من الكلمات التى يمكن أن تعد ومفردات السبب . والعرب مشهورون بمفرداتهم الخاصة في وصف الجمال والحياء .

ومع ذلك فإن مشكلة أطراد القصيدة كلها يسمح بإعادة النظر في سياق عملية الإنشاء وميتها وهو ما ناقشناه في الفصل الثانى ويمكن أن نحصر أكثر للحقائق دلالة في هذا الفصل : فيما يلي :

(١) الإنشاء والإشاد أو الشاعر والراوي ، منفصلان في التصانيد العربية ، لكن (ب) توجد إشادات متكررة لشعراء استطاعوا الإنشاء لرجالا ، و (ج) توضح

دراسة ميدانية حديثة أن البدو المعاصرين يميلون إلى إنشاء مجموعة من الأبيات ، يشلون أو يهدون بها إلى صديق يحفظها في ذاكرته ، ثم ينشئون غيرها .

٧ - ٥

لقد تكثررت التكديكات منذ أن بدأ اللغويون يحللون الشعر ولكن معظم نتائجهم يصعب مقارنتها بعضها ببعض . فالدراست التى تركز على الدلالات الداخلية للمقطع معينة من الشعر تميل إلى ألا تكون قابلة للمقارنة ، على حين أن الدراسات التى تصمم لتكون قابلة للمقارنة (بين كاتبين معاصرين مثلا) تتميز بتوجيه مختلف جوهريا ولا تنهم بالدلالات الداخلية . أما الدراسات المتعمقة فتكشف عن نماد من الأعمال الشعرية يمكن تصنيفها ، ولكنها لا تساعد كثيرا على التقدم في دراسة القصائد . وأبعد من ذلك صعوبة في الدراسة اللغوية للشعر لأن المحللين الأفراد قد مالوا إلى التركيز على ظواهر في مستوى معين ، متغلبين الوحدة الصوتية أو النحوية لامتداد معين من الشعر . ولهذا المستويات محدودة بطريقة حتمية من التحليل الأصل للغة ، وكل منها يتعامل مع جانب محصور من ذلك التحليل الأصل . يمكن أن تكون هذه المستويات ، حتى لو أخذنا القصيدة الواحدة في الاعتبار ، غير قابلة للمقارنة بشكل مباشر .

٧ - ٦

إن التعليقات الخمس تكون مادة أكبر من أن يتعامل معها على أساس تقييمات مستقلة للظواهر بينا يشا ، بحيث يجب أن توجد مناهج متعمقة . وفي الحقيقة فإنه ليس هناك منهج من المناهج المتناهية في هذا التحليل يمد متعمقا بشكل دقيق ، ولكن كل منها يتعامل بتعمق مع ظواهر محددة جزائيا .

إن طرح مفهوم الشعر على أساس التباين contrast بين الانتظام/الوحدة والخروج للقاجى ، ينبغي أن يستبدل بمفهوم آخر يراعى الدونامية التى تتجلى مستويات مختلفة ومراحل من الانتظام/الوحدة . في هذا النوع من الشعر يتبنى الشاعر نمطا ثم يطرعه جانبيا ، ويتبنى نمطا آخر أو نمطين ، في وقت واحد ، ثم يطرعهما جانبيا واحدا بعد الآخر ؛ ويظل يلتقط (أو يقرر) الأنماط على حين يتقل أعين قاعين إلى المرصوع ، حتى

يقرر اختيار المفردات بدوغة عالية للمعابة ، ثم ما يلبث أن يتجلى عن هذه الأنماط جميع

ومن الواضح أن صفة هذه النتيجة بالموضوع قوية جدا فيما يتصل بمشكلة ما إذا كان الشاعر العربى يؤلف من أجل الللاطراد . وإذا كانت النتيجة الوحيدة لإنشائه أن ينتج أطراد ، كان بدوره يصطلم مقاطع تتلأ مع بلا مبالاة ، فإن وجود الللاطرادات هو نتيجة لإعانة نسخ الشعر وليس للإنشاء . ومع ذلك ، فهما تظهر الأبحاث اللاحقة عن تكديكات الإنشاء ، فإن الدراسة التى تصعب في اعتبارها المستويات اللغوية للمحتفلة تبدد هذه الصعوبة بحق

٧ - ٧

نطوى النتائج التى وصفت إليها الباحثة في هذه الدراسة على مسائل قابلة للطرح في أبحاث قادمة ، ذلك لأن هذه المسائل تظهر وجود مجال من الظواهر التى يمكن الآن دراستها بعمق بالكمبيوتر من خلال نماذج أكبر بكثير . وإن تطبيقا مختارا للتحليل الصرفى والصوتى على المقاطع المبورة افتراض ربما يصل إلى تحديد التاريخ الذى أصبح النبر فيه عاملا في الشعر العربى (١٠) أما أكثر المشاكل المطروحة هنا برورا بالنسبة للدراسة اللغوية للشعر فهي تلود حول ما إذا كان المقطع يمكن أن يتحدد كوحدة لغوية غير كل الشعر أو لاغيره (على الرغم من أن بعض الفصائد يمكن أن تكون مقطعا واحدا طويلا) .

٨

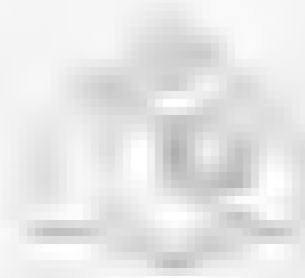
أشرنا في مقام آخر إلى نقد نهج وجهة سوزان بينكى ستيكبيتش (١١) إلى مدى كثرين باتسون من أسبابه عدم أخذ الأخيرة بمفهوم واضح للتقليد الإنشائى على نحو ما تناوله سونرو (١٩٧٢) (١٢) ، وزيتر (١٩٧٨) (١٣) . وهنا الآن أن يشير بإيجاز إلى الخطوط العريضة في هذا الصدد الواقع أن زويتر نفسه ناقش باتسون في كتابه بالية لتعطلاتها على النظرية التى أقام عليها زويتر بحثه ، أى نظرية بارى - لورد Parry-Lord ، فيما يتصل بتطبيقها على الشعر العربى وإذا استمرصنا ما قاله زويتر عن باتسون في بداية كتابه (ص ٤٣ - ٥٩) راء يأخذها كباينة في اعتباره ويصل عمله إلى عملها ، ولكن ما أن يبدأ في مناقشة تحفظاتها على النظرية المشار إليها يرفضها ثم يقلل من أهمية

عندها ، الأمر الذي ينطوي بدوره على دفاع ذاتي (٢١٣ - ٢٢٠) و (٢٢٥) . (٢٣٢ - ٢٣٤) هوامش ١١٠ - ١٢٠ . وقد أشرنا إلى النظرية وتمحظات باتسون عليها سابقا (الفقرة ٢ - ٢) ، وحيثما أن نصيب إلى ملاحظة الوجيزة إلى كتاب روينر (الذي يستحق عرضا هريفا) ما لاحظته عليه من عرض لكتابه في الإنجليزية فيما يتصل بباتسون . إن كيلباتريك^(١) يرى أن زوينر يأخذ اعتراض باتسون على النظرية على أنه حكم على النظرية بعدم فعاليتها خارج مجال الملحة الهوميرية والسلافية الجنوبية .

أما فيما يتصل بقول باتسون إن التقاليد العربية تعترف بدورين مختلفين هما دور

الشاعر ودور الراوي ، ويمثلها في التقاليد الهوميرية سلافية رجل واحد (معنى الحكايات) ، وما دلت عليه من أن مصادر المعصور الوسطى تذكر ما يفيد أن عملية الإنشاء في الشعر كانت تأخذ وقتا طويلا ، فإن زوينر يرد بأنه «لم يصل إلى علمه أن أصحاب نظرية بارى ولورد قد أنكروا وجود الاختلافات بين التقاليد المختلفة . وهكذا فمن الممكن أن توجد تقاليد يعرف الشعراء فيها أساسا كمشنيين ويتعاون مع شعراء يمثلون أساسا دور المشدين أو المشين . . . » ص ٢١٦ ويرى أن «مفهوم الإنشاء والأداء اللذين يؤكد عليهما بارى ولورد ، تأخذهما باتسون بحرفية أكثر من اللازم . فليس ثمة موضع (في النظرية) يتضمن أن الإنشاء

الشفوي يحول دون وجود مقياس إعداد أو تخطيط (في قول الشعر) ولما كان ذلك كذلك فإنه يجب أن تتوقع مرحلة الأداء قبل الأداء ، هذه وتختلف في التردد والكثافة من شاعر إلى شاعر ومن تقليد إلى تقليد » ص ٢١٧ ، ويعلق كيلباتريك (ص ١١٥) على ذلك بقوله إنه ليس هناك في الـ ٢١٥ صفحة السابقة على هذا الكلام من زوينر ما بعد القارئ هذه الأفكار المتضمنة في نظرية بارى - لورد ، وإنه لمن الصعب أن نرى كيف يمكن أن تتسق مع تصرف نفسه لمصطلح «rendition» والذي يقترحه بدلا من مصطلح «Performance» ليعكس العمليات الشعرية من الإنشاء الشفوي والانتقال الشفوي «oral transmission» (انظر ١٤٢ عن عرض كيلباتريك كذلك) .



الهوامش

(١) Mary C. Bateson, *Structural Continuity in Poetry. A Linguistic Study in Five Pre-Islamic Arabic Odes*, Paris, The Hague, 1970, pp. 176.

(٢) منهج أو Tagmemics واحد من المناهج المطروحة في ذلك الوقت في التحليل النحوي في علم اللغة الأمريكي وقد طبق أساسا على اللغات الهندو أمريكية ، وهو منهج وحيد البعد ، كما أشرنا ، على عكس منهج التحليل إلى المكونات المباشرة Immediate Constituent Analysis وهو وصفي خالص على الناحية المقابلة من المنهج التوليدي ، وهو يسعى جهده ليعبر السية التحوية للمعارف من طريق الصيغ التحليلية ، وقد تحول في هذه الدراسة ليكون منهجا عمليا بدرجة كبيرة لتحليل

جوانب النظام . انظر د . هالف خرماس ، أعضاء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، عالم المعرفة ، العدد ٩ ، ١٩٧٨ ص ٢٩٠ - ٢٩٧ عن هذا المنهج وفائدته ونقصونه . وانظر نقدا لهذا المنهج في David Crystal, *Linguistics*, ١٩٧٤ ص ١٨٦ ، ٢١٣ - ٢١٤ والذي نادى به K.L. Pike في كتابه «Language in Relation to Unified Theory of Human Behavior» كاليفورنيا ١٩٥٤ - ١٩٦٠ .

(٣) في مناقشتها للأوزان تلاحظ الباحثة وجود « نبر » في بعضها وترى أنه على الرغم من أن الأوزان كمية بشكل أساسي ، فإن أنماط النبر التي تتج بشكل أوتوماتيكي من

تتابع مقاطع معينة قد أبرز أوزانا معينة وأسهم في إعطائها تأثيرا جماليا . ص ٣١

(٤) انظر عرضا لمقالة سوزان ستيكمنش في عرض الدوريات الأجنبية

(٥) J. Monroe, *Oral Composition in Pre-Islamic Poetry*, JAL III (1972), pp. 1-53

(٦) Michael Zwerfler, "The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Its Character and Implications. Columbus, Ohio State University Press, 1978 pp. xii 310 .

(٧) Hilary Kilpatrick, JAL Vol. (19), pp. 142-148.

رسائل جامعية

يتناول هذا العدد عرض رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث السيد محمد البحرأوى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة وموضوعها « البنية الإيقاعية في شعر السياب » وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور محمود على مكي .

في هذا الضوء ، وخلطت - في كثير من الأحيان - بين الإيقاع في الشعر والعروض وكانت المناقشة المهمة حول ما إذا كان إيقاع الشعر العربي كميّاً (يعتمد على نوال المقاطع) ، أو كميّاً (يعتمد على توالي النبر أو الارتكان) - كانت تتحرك لتناقش العروض وليس الإيقاع .

وتفكيرنا أن هذا المأزق قد نتج عن انحصار معظم هذه الدراسات في الإطار النظريّ البحت ، فهي لم تنطلق أبداً من الواقع الشعري ذاته . وإذا كانت بعض الدراسات قد تناولت بعض الأيسات بالتحليل ، فلما كان ذلك بهدف إثبات الفكرة النظرية . وكان الاتجاه الصحيح ، الذي يتفق مع موقفها النظري من العروض ، يستدعي الانطلاق من دراسة الواقع الشعري ، لكي تثبت بالدليل الملموس ما إذا كان موقفها النظري صحيحاً أم خاطئاً .

وحيث دخل صاحب هذا البحث في هذا المجال قبل تسع سنوات ، كان يشعر بالمأزق الذي تسبب إليه هذه الدراسات - شعوراً غامضاً . فتوجه - بفضل استاذته المشرف وأساتذته الآخرين في قسم اللغة العربية - إلى دراسة الواقع الشعري ذاته ، وبدأ بجماعة أبوللو في مرحلة الماجستير ، ثم توجه إلى «السياب» في مرحلة الدكتوراه ، محاولاً - بذلك - أن يرسى أسس منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي ، منهج لا يبدأ بالمسلمات النظرية ، بل يستخلصها من الواقع ذاته ، في عملية جدلية

وإذا كان شعر جماعة أبوللو قد جعل الباحث يعلن نطو من الخاطإ لإيقاع الشعر العربي هما الشعر التقليدي ، والشعر المظروعي أو الرومانسي ، فلما أيضاً قد أشارت إلى جذور الشعر الحر الذي أصبح التيار الأساسي عند بدر شكري السياب . ولكن السياب - الذي يعد رائداً للشعر الحر - هو في الوقت نفسه امتداداً جدلياً ، ولجأوا لإنجازات شعراء العربية القديمة

البنية الإيقاعية في شعر السياب

السيد محمد البحرأوى

وكمال أبو ديب^(١) ، وغيرها (وهي دراسات سارت في اتجاهين غاليين - الأول هو شرح العروض العربي القديم أو تبسيطه ، والثاني نقد ، ومحاولة تجاوزه - في ضوء آراء المستشرقين الغربيين ونظريات إيقاع الشعر الغربي .

لقد كان أصحاب الاتجاه الثاني ، الذي يندرج تحت كل من النوصي وشكري عباد وأبي ديب ، يحسون إحساساً قوياً بمقصود العروض العربي القديم عن اكتشاف كثير من العناصر المهمة في إيقاع الشعر العربي الحديث والقديم معاً ، كما أنهم لاحظوا ملاحظات مهمة بشأن منهج العروضيين القدماء في تقنين الواقع الشعري ، وأدركوا أن ثمة خطأ ما قد اتبعت هذا التضييق . وحاولت هذه الدراسات أن تشير إلى عناصر أخرى في إيقاع الشعر العربي مثل النبر ، أو دور التنظيمات الصوتية الصغيرة ، كالتكرار والتماثل والتجانس .

غير أن هذه الدراسات قد وقعت في مأزق شبيه بالمأزق العروضي . فهي على الرغم من بقائها للمروصين ، كانت تسلم في معظم الأحيان بصلاحية العروض لأن يكون معياراً لإيقاع الشعر العربي ، وأخذت تناقش الأمور

تعد هذه الدراسة امتداداً جدلياً لدراسات بدأت في مصر منذ أربعين عاماً ، حين نشر الدكتور محمد مندور مقالته المهمة عن «الشعر العربي ، غنائية ، إنشادية ، وزنية ، منية ١٩٤٣ . لقد كانت هذه المقالة تعبيراً موضوعياً عن حاجة ملحة إلى إعادة النظر - إبداعاً ودراسة - في إيقاع الشعر العربي السائد منذ أكثر من خمسة عشر قرناً من الزمان .

لقد كان الواقع العربي يشير إلى صعود شريحة طبقية جديدة ، حاملة معها نطها المفضل من الفن والأدب . وكانت الحرية سمة أساسية هذه الشريحة وأدبها وفنّها في ذلك الوقت . وهي الحرية التي أثمرت في نهاية العقد الخامس من هذا القرن ثورات متصاعدة في مجالات مختلفة ، من بينها إيقاع الشعر العربي

وحيث تحقق النمط الحديث من الشعر (الشعر الحر) ، فرض هذه الحاجة الموصرية أكثر من ذي قبل ، وبدأت الدراسات حول إيقاع (أو موسيقى) الشعر الحر والشعر العربي بعامة تتوالى ، فصدرت دراسات إبراهيم أنيس^(٢) ، وعبد الله الطيب للمخطوب^(٣) ، ومحمد النوصي^(٤) ، وشكري عباد^(٥) ،

والمحدثين - ومن هنا فإن شعره يمكن أن يكون - في أنماطه وأشكاله - عينة مثالية للشعر العربي الحديث ، وربما القديم أيضاً .

ولقد حاول البحث أن يجاوز قصور الصيغ الشعرية العربية بالاعتماد على اتجاهات مجديده ، ولكنه أدرك - بعد للاجتهاد - أن التجديد وحده لا يكفي ، وأنه لابد من البحث عن مبعث معاني ومعايير ، يحتوي القديم ويتمثله . . تحقيقاً للمهمة الكبيرة . اكتشاف عناصر الإيقاع الحقيقية والبيانات صمدية في القصيدة العربية . وهذا ما يحاول منخل هذه الدراسة النظرية ، الذي يحمل عنوان وهو منبج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي ، أن يطرحه .

في هذا المنخل حاول الباحث أن يجاوز المنهج التقليدي في بحث العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر ، يبدأ بمسألة تقول إن كل مستعمل للغة يعطيها طابعه الخاص ، لأنه يختار ما يتلاءم وأغراضه . وكذلك الأمر بالسمية للشاعر ، فهو يعيد تنظيم لغة الشعر ليحقق بها أغراضه الخاصة . وإذا كانت اللغة نظاماً مركباً من الصوت والصرف والمحو والدلالة ، يتواصل به البشر فيها بينهم وبين الشاعر يعيد تنظيم كل هذه المستويات . وإعادة تنظيم الأصوات بحلق الإيقاع ، وإعادة تنظيم اللغة - حل المستويات الصوتية والحوى - بحلق صورة ومجازاته ، وكلاهما يؤدي إلى مستوى دلالي ذي تنظيم مختلف عن مستوى الدلالة في اللغة العادية أكثر كثافة وأكثر امتلاء بالمعاني .

الإيقاع إذن هو تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنية متساوية وفي أنماط خاصة ولكن صوت لعمري ثلاث خصائص يميز بها عن غيره ، تتج فيزيقياً من طبيعة الموجة حساسة له . الخاصية الأولى هي الملو Loudness ، وتتج عنها - في إدراك السامع - طول الصوت أو قصره ، نبرة أو عدم نبرة . والخاصية الثانية هي الدرجة Pitch ، يتج عنها - إدراكياً - نغمة الصوت . والثالثة هي نزع الصوت Timbre ، وتختلف باختلاف الناطق ، رجلاً كان أو امرأة - طفلاً أو بالغاً أو عجوزاً . . الخ .

ومكدا من الخصائص الطبيعية للأصوات تعطياً لثلاثة عناصر ، تصلح - إذا

انتظمت - لأن تكون عناصر إيقاعية ، وهي الطول أو المدى الزمني duration والنبر stress والتنظيم intonation ، التي هو نتاج لتوالي نغمات الأصوات المقررة .

إن العروضيين العرب لم يستعملوا هذه المصطلحات . وإذا كان بعض الفلاسفة العرب قد استخدم بعضها في غير المعنى المعاصر ، ودرجة كبيرة من الخلط بها . ومع ذلك فإننا نستطيع أن نوافق على عمالة لس الأوربان العروضية : وهي الأسبب والأوناد والفواصل بالمقاطع . . . وأن نقنع - بناء على ذلك - بأن أساس العروض العربي كمنى على توالي المقاطع الطويلة والقصيرة . (ولتذكر أننا هنا نتحدث عن العروض العربي ، وليس عن إيقاع الشعر العربي) . ولكننا نستطيع أن نصيب إلى هذا الأساس الكمي بعض الملحاحات التي تشير إلى إحساس العروضيين ببعض العناصر الأخرى مثل النبر ، وهو إحساس يتبدى في اعتمادهم بمسألة الوزن والفروق ، ومثل التنظيم الذي يتبدى إحساسهم به في الاهتمام بتوحيد إيقاع النهاية (في موضع القافية) في كل أبيات القصيدة . هي لحاحات تشير إليها البدويون دون أن يبحثوا ، على أصل أن يوفوها - هو أو غيره - حقها في المستقبل مع تطور الدرس الصوتي في مصر . إن هذين العنصرين الآخرين : النبر والتنظيم (وإيقاع النهاية) ، لم تعرف بعد - علمياً - إمكانية أن يكونا عنصرين إيقاعيين . ولكن يتحقق ذلك ، لابد من دراستها في الواقع الشعري منه قبل إصدار هذا الحكم . إنها إمكانية طبيعية في كل لغة ، وإذا أشارت دراسة الشعر العربي إلى أنه يستفيد منها وينظمها أصبحا عنصرين إيقاعيين .

وهنا وصح الباحث أن التنظيم الإيقاعي للإمكانات الصوتية لا يمكن أن يكون مفهوماً جامداً كما كان الحال عند العروضيين الذين رفضوا أي انتهاك لنظمتهم ، لو عند البيهويين الذين يعدون النظام مجموعة من العناصر الثابتة التي لا تتغير ، فإن تغيرت فلتصلح لستمرار النظام . والباحث يهتم النظام بوصفه وحدة جدلية بين عناصر متصارعة ، بعضها قوى يشت النظام ، وبعضها ضعيف يسعى إلى انتهاكه وإنشاء نظام جديد .

وهكذا نحظى العناصر الثابتة أو للتهكة

للنظام بأهمية لدى الباحث ، لأنها من خلال الصراع تستطيع خلق الديناميكية في النظام ، كما أنها - على المدى التاريخي - تستطيع أن تخلق نظاماً جديداً ، كما حدث مثلاً بشأن القافية في الشعر العربي . وفي داخل القصيدة الواحدة يحقق الصراع بين عناصر الإيقاع المختلفة امتناعاً وتراكيباً في الدلالات . وغير الصراع يؤدي الإيقاع وظفته في تأكيد الدلالات وكشفها وتعميق الدلالات التي تقدمها المستويات الشعرية الأخرى .

إن الإيقاع علامة أو إشارة تعطى الدلالات بطريقة مجازية ، حل نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة . والقصيدة الحديثة - كما يقول لوتمان - هي القصيدة التي لا تحمل إعلاماً ، أو تحمله بكميات غير كافية . أما القصيدة الحديثة فهي التي تحمل إعلاماً شعرياً تكون فيه كل العناصر متوقعة وغير متوقعة في آن واحد . والإيقاع من أهم العناصر الفاعلة في هذا الشأن .

إن هذا المنهج في دراسة الإيقاع يفرض إجراءات منهجية طويلة ومعقدة فهو يقتصر تحليل كل قصيدة مقطعية ونبرية وتنميتها ، ثم يفرض البحث عن النظام في كل منها . وهذا يستدعي وضع هذه التحليلات في ضوء البهيتين الصوتية والدلالية للقصيدة ، قبل الوصول إلى وظيفة هذه التحليلات في بناء القصيدة بصفة عامة ، وتفسيرها في ضوء النظر التاريخي والنمسي الذي كتبت فيه .

من هنا كان من المحال ، في ظل فقدان الإمكانيات الآلية ، تطبيق هذا المنهج على شعر الشباب كله ، البالغ أربع وأربعين ومائتي قصيدة . وكان لابد من اختيار عينة مثالية لأنماط هذا الشعر ولتطوره التاريخي .

ومن ثم اخترت الدارس نحو خمس عشرة قصيدة وست مقطوعات ، وقسمها إلى ثلاثة أقسام تبعاً للنمط (أو الشكل) الذي تنتمي إليه . وقد درس القسم الأول في الفصل الأول تحت عنوان الإيقاع في قصائد الشكل التقليدي ، والقسم الثاني في الفصل الثاني تحت عنوان الإيقاع في قصائد الشكل المقطوعي ، والقسم الثالث في الفصل الثالث - وهو أكبر الفصول - تحت عنوان الإيقاع في قصائد الشعر الحر .

وفي كل فصل من الفصول الثلاثة ،

أحضر الدارس نصوص العينة لتحليلاته السابقة وفي الصياغة قدم الدارس لكل فصل مقدمة تاريخية عن الشكل المعالج في المصل ، ثم قدم دراسة وصفية لعناصر الإيقاع في هذه القصائد ، ثم صعد للملامح العامة المشتركة والفاصلة ، وأتبعها بدراسة تحليلية لكل قصيدة على حدة ، تضع العناصر الإيقاعية في إطارها الطبيعي كجزء فاعل في سياق القصيدة . وفي نهاية كل فصل قدم الدارس فقرة من وظيفة الإيقاع في قصائد هذا الشكل ، محاولاً ربطها بالسياق الاجتماعي والنص الذي كتبت فيه .

وفي نهاية الدراسة خاتمة تجمع خيوطها الأساسية وتستعرض أفاق دراسات قديمة في صوء المنهج الذي اعتمد عليه الدارس . فقد استطاع هذا المنهج أن يكشف للباحث عن حقائق كثيرة بشأن إيقاع شعر السياب ، هذا موجز لبعضها :

١ - أن العناصر الثلاثة : المقاطع والنبر والتنهم (وإيقاع النهاية) قد توافرها قبل من الانتظام (بالمعنى الجسدي) يكفي لأن تكون عناصر إيقاعية ، وأن المقاطع قد ظلت هي العنصر الأساسي ، لأنها كانت الأكثر انتظاماً وتوظيفاً . أما النبر فقد كان عنصراً مساعداً . . . كان أقل تنظيماً ، ولكن

توظيفه في بعض القصائد كان يضيف دلالات لا تستطيع المقاطع تحقيقها . أما التنهم فقد تطور تنظيمه وتوظيفه حتى وصل في الشعر الحر إلى أهمية تكاد تفوق أهمية المقاطع نفسها .

٢ - أن تنظيم العناصر الإيقاعية وتوظيفها قد ترواج بين العسل والإجادة في داخل كل شكل على حدة ، ومن شكل إلى آخر ، وأن الشعر الحر كان للمجال الأكثر سلامة للتنظيم والتوظيف ، وفيه تحفقت شاعرية السياب كاملة . وهذا يكشف سر الفلق الذي طبع شعر السياب في الشكلين التقليدي والحديث .

٣ - أن الطابع الغالب على إيقاع السياب - في الأشكال الثلاثة - كان البسط الذي أشارت إليه المقاطع ، والعاطفية الحزينة التي أشار إليها النبر ، والحركة الناتجة عن الترويح الذي أشار إليه التنهم . . . غير أن هذه السمات لم تكن دائمة في كل القصائد . حتى في داخل القصائد التي تغلب عليها سمة أو أكثر من هذه السمات ، نجد عناصر الانتهاك في كل عنصر إيقاعي تصارع عناصر الثبات وتقل من طغيانها .

وهناك قصائد أخرى في العينة امتلكت بناءً جيداً يتوازن فيه الإيقاع بين السرعة والبسط ، بين الحزن والأمل

٤ - أن الترواج بين التنظيم وعدمه ، وإجادة التوظيف وفشله ، والبسط والتوازن ، كان يعود بموصوح إلى إمكانات الشاعر في كل مرحلة معينة . فحين كان الشاعر يمتلك تجربة فنية جيدة نسبي نحو البشر وتلقى بهم ، كان إيقاعه يتم بالجودة في التنظيم والتوظيف والتوازن ، وحين كان يعتد الرؤية الجدلية ، ويفصل عن المجموع ، لولا ميل حركة المجموع الاجتماعي للحيط به إلى الانحسار . . . في هذه الحالات . . . كان الشاعر يفتقد التجربة الفنية ويفقد البناء ، ويميل الإيقاع إلى البسط والحزن ، ويكشف عن المعجز والإحباط .

٥ - أن السياب - كما كشفت دراسة إيقاعه - كان مهيئاً لشرحته الطيبة ولشعره جيله العسري ، وقد أنبأ برأيه للشعر الحر ، وشعره للتميز في إطاره ، عن إزدحام عري ، وأنها بإحباطه وموته مبكراً عن انتكاسة عربية أعلنت بعد موته بقليل .

المصادر

(٣) قضية الشعر الحديث ، ٢ الشعر المأهول

(٤) مسبقاً الشعر العربي

(٥) في السبب الإيقاعية للشعر العربي .

(١) موسيقى الشعر

(٢) لمؤثر إلى فهم أشعار العرب وصناعتها

the culture of the age. He found self-fulfilment in poetry. His work had a number of stylistic features of which Badawi mentions a few. Of these one of the most telling is the way he opened his poems. Badawi maintains that he was not very good at it - partly because he was a difficult and proud man who looked down upon his audience, and partly because he liked to be over with his preambles as soon as possible. A poem that started in a vague manner may end in clarity or vice versa.

Badawi writes of Al-Mutanabbi's diction in its context, his use of emphasis and diminution, the occurrence of certain words in his poetry such as 'this' and 'thee'. He notes that his form was not always compatible with the content since what he cared for was - in the first place - an adjustment of his inner turbulent soul to external objects and situations. Badawi also treats of the complexity and obscurity of Al-Mutanabbi's poetry, his leaning towards the Kufe school of language, his defects such as interpolation, excessive *tadwin* (quoting from the Koran, the tradition or from other poets), ugly metaphors, obscure metonymies, ellipses, incompatibilities, etc.. Behind all this is the fact that Al-Mutanabbi lived in a subjective world of his own though he was by no means blind to the existence of other conflicting forces seeking to dominate the age. This tension was reflected in his metres, rhymes and music in general.

Badawi poses the question of whether Al-Mutanabbi succeeded in giving a picture of himself in his poetry. He concludes that he was most successful in this respect just as he was a master of the art of the portrait and the art of magnification. His main defect, however, was his inability to adjust himself to new situations. He remained to the end a prisoner of his own self (however rich and complex that may be).

With Abdel Kadir Zeidan we leave Al-Mutanabbi's stylistic features to have a glimpse of the pessimism of Abu'l-'Ala- Ma'arri. The writer starts by rejecting the commonly held view that Al-Ma'arri's blindness, and the limits it set on his experience of the world, were responsible for his pessimism.

The pessimism of Al-Ma'arri is discussed on two levels: the metaphysical and the realistic. On the metaphysical level, the writer was able to establish three elements instrumental in producing Al-Ma'arri's characteristic pessimism. First, there are the limitations

of human knowledge. It is not a failure engendered by the loss of sight, but a failure to light upon the truth which alone can make for certainty and hence for the peace of mind. Second, there are the ravages of time ('*Al-dahr*' as it is called in Arabic) turning people and objects into ruins and shadows of themselves. Third there is the fact of death. To Al-Ma'arri, however, death was multi-faceted. At one time, it is a means of delivery and liberation from the yoke of life. At another, it is a barrier against the fulfilment of the wishes of man. On yet another level, it looks as if it were one of the tools by which time wreaks havoc.

On the realistic level, Zeidan dwells on two notions, namely Al-Ma'arri's vision of life on earth and his view of man. In handling these two aspects, as embodied in Al-Ma'arri's texts, Zeidan concludes that his poet lost faith in life - despite his love for it - as a result of frustrations and failure to achieve his aims. Besides, he was keenly aware of the defective nature of life and of man's inability to achieve perfection. Corollary with this loss of faith in life was a loss of faith in man: first because of the dichotomy in him between speech and act and second because evil seemed so deep-rooted and ingrained in the soul of man that no hopes of reformation could be reasonably entertained.

Finally we come across a study by Mohamed Fatouh Ahmed of our poetic heritage in Central Asia, an aspect that is still unknown to many people. Fatouh deals with a Seljukian manuscript of the sixth century of *hijra* containing verses and a number of stories, epistles and anecdotes. The author is the poet Massoud ben Namdar and the manuscript is preserved in the Bibliothèque Nationale of Paris.

In this Seljukian manuscript, the characteristics of Arabic poetry in the sixth and seventh centuries of *hijra* are made clear. Among these characteristics are: far-fetched diction, obscurity, deliberate obfuscation on occasion, excessive use of tropes and other forms of embellishment, the yoking together by force of disparate elements, etc.. all of which characteristics common to the poetry of ages of decadence. Still, the manuscript retains its historical value and is not entirely devoid of artistic merit. Besides, it goes to prove that what has been unearthed of Arabic poetry-large in quantity as it is - is by no means exhaustive of all the heritage of the Arabs in this domain. Much remains to be discovered and analyzed.

Translated by : MAHER SHAFIK FARID

for the ruin and sympathize with it. On the other hand, he may reject the ruin as a rallying-point of feelings of frustration and despair. The second of these attitudes was the more dominant in the preambles of *Imru'ul-Qais*. His description of the ruin provided him with a sort of vicarious satisfaction, since it was the encampment, and not the poet himself, who was doomed to decay and, eventually, to extinction. It is as if the poet were putting the past in the service of the present: for he would soon leave the ruin to embark on one of his amatory adventures or ride his camel through the desert. Death, in this way, is a prelude to life. *Mustapha* also concludes that to *Imru'ul-Qais* a ruin was not a dead corpse, but an old man full of wrinkles. Stopping by the ruins had a collective signification since it retained some connections with ancient beliefs and situations: death, the eternal return, the death of the father figure, the sense of youth experienced by the son though not without a trace of loneliness and alienation. Coupled with all these mixed feelings is an unquenchable desire for sexual pleasure.

Mustapha concludes that in this amazing situation a poet would lose consciousness, or rather lose his memory temporarily. When he came to, he was his old self again, in possession of his memory which combines his own experiences with those of others.

Our next essay, by *Mohamed Sedik Ghalth*, is a dramatic analysis of stopping by the ruins in the ode of *Labid*. The writer seeks to test the claim that the dramatic nature of literature is capable of comprehending all aspects of the text in its totality. He also seeks to reveal the full potentials of this approach so that the critical product may be faithful to that compound structure: text - author - critic - reader. Connected with this structure are associations of tradition, culture, reality and the age. In other words, those components of frame of reference of the poem's structure.

One result of this pursuit of critical integration is a production of the significance of the text as one cohesive continuous context, free from those usual lacunae often encountered in works of criticism. Such lacunae leave areas of the text uncharted, as a result of one-sidedness or of procedural limitations.

Ghalth's paper applies this dramatic approach to the first unit of *Labid's* ode, namely stopping by the ruins. A number of critical approaches (phenomenological, anthropological, stylistic, structuralist, etc.) are invoked in various degrees (to be developed later) to reveal the total significance of the ruin as a poetic expression of the Arab's experience of existence in its various aspects, his interaction with time and place and his struggle for life and self-fulfilment.

Pre-Islamic poetry, in its totality and in its various aspects, thus receives much attention at the hands of our contributors, representative as it is of an early

maturity that was destined to affect later eras in one form or another.

With *Ali al-Battal* we come to *Udhrite Ghazal* (idealized and spiritual love poetry) and the agitated conditions under which it grew. A considerable portion of Pre-Islamic poetry was connected with chivalry in war. To *Al-Battal* an equally considerable portion of *Udhrite Ghazal* was connected with what we may call *Udhrite chivalry*: a form of moral chivalry based on idealism, love (being the most sublime of spiritual motives) and chastity (being the most elevated of moral restraints).

Anecdotes relating to *Udhrite* poets (some of them admittedly verging on the preposterous) have caused the very existence of these poets to be called in question. Nevertheless the fact remains that this kind of poetry presents us with a real problem that calls for a satisfactory explanation. For here is a body of fiction and verse moving in a certain direction. *Al-Battal* tends to agree with *Taha Hussein* who explains the appearance of *Udhrite* poetry in terms of politics: according to *Taha Hussein*, the *Umayyads* - whose capital was *Damascus* - distrusted the people of the Arabian peninsula and treated them harshly, indeed - on occasion - with undue violence. *Udhrite* poetry and stones attached to it, were a product of the poverty and despair the bedouin of *Hijaz* had to struggle under. Being temperamentally religious, poverty and despair drove them to asceticism. We may therefore conclude that the religious factor was behind the Islamic tinge characteristic of much *Udhrite* verse, though the motives for its appearance were political rather than religious.

The roots of *Udhrite* anecdotes, however, go back in the past to the mythological and popular lore of the Pre-Islamic era. A case in point is the legend of the *dabaran* later echoed by Pre-Islamic love stones such as those of *Antara* and *al-Muraksh al-Akbar*. The *Udhrite* imagination, however, added new elements to the ancient stones, thus turning them into a complex expression of a view of life and of the people's suffering under their rulers. More specifically, *al-Battal* claims that the direction taken by stories of *Udhrite Ghazal* was expressive of maladjustment or rejection of reality, even though this rejection may take negative forms.

With *Abdou Badawi* we leave the *Udhrite* poets of the first century of *hijra* to the fourth century of *hijra* to dwell on some stylistic features of the poetry of *Al-Mutanabbi*.

Al-Mutanabbi was, in *Badawi's* opinion, a tragic figure both early in life when he had to grapple with considerable obstacles and in the latter part of it when he had to die in the manner of a tragic hero. He lived in the fourth century of *hijra* and was - by the standards of the age - a man of wide culture. His self fitted well into

of a larger scheme for studying the whole of Pre — Islamic poetry on the basis of structuralist analysis.

According to Abu Deeb, the seven *Ma'allaqat* (Golden Odes, literally 'The suspended ones') are an embodiment of the Pre - Islamic Arab outlook on the world. In other words, they are the sum - total of man's relationship with the universe and with his tribal community at a given historical moment. Each of the seven odes is representative of one facet different from the rest. Hence the structuralist characteristics of the odes are different though interrelated and overlapping. Taken together, the odes form one integrated body as far as language and vision go. They constitute a balanced whole embodying the core of the culture of the Pre - Islamic period.

As part of this critical scheme, Abu Deeb had already published a study of the ode of *Labid ben Rabi'a al Ameri*, an ode which he regards as the "Key Poem" of the Pre - Islamic era. To him, it is a collective vision, a major statement of the core of Pre - Islamic culture. On the other hand, the ode of *Imru' al - Qais*, which is the subject of the present study, could be designated as the "Eros Poem". It is an individual vision, an anti - cultural gesture, resembling in this respect - the poetry of the *Sa'alik* (Vagrant and ostracized poets). The Key Poem and Eros Poem are thus two opposite poles within the larger framework of the odes in general.

Abu Deeb presents the reader with a detailed analysis of the ode of *Imru' al - Qais* designating its structure as multi - dimensional. It is based on the interplay of two major movements, each divided into componential units consisting in turn of primary and smaller units. The whole poem is based on the dialectic of dual antitheses seeking to gauge the rhythms of time. On the one hand, there are the calm of the encampment of the departed beloved, silence, death, transience and the fragility inherent in all human relationships. On the other hand, there are the overwhelming vitality of the torrent, the ever - changing natural landscape, the vigour and strength of the animal kingdom and finally there is the sensual and emotional intensity of men and women.

It is within the framework of this duality that the poem moves in the context of contradictions discernible both in its componential and its primal units thus weaving a complex network of relationships. This is brought out by Abu Deeb's detailed analysis of elements of semantic and rhythmic structure. The fusion of these two elements helps produce one of the most magnificent monuments of Pre-Islamic poetry

From this structuralist analysis of the ode of *Imru' al - Qais* we move with Abdel Rasheed Mahmoudi to another issue concerned with the same poet and reflected in his poetry: namely, his social alienation.

Reviewing previous studies of the subject - ones by Ilyia Hawi, Al-Tajer Meki, Ahmad al - Houti and Sayed Nofal among others - Mahmoudi notes that these scholars have touched upon the subject of *Imru' al - Qais*' alienation but did not go deep into it. Moreover, some of them have failed to grasp the basic unity of his verse thus losing sight of his alienation. Nevertheless, this alienation is discernible behind his descriptions of women, ruined encampments and love.

Mahmoudi approaches his subject from the point of view of the unity of *Imru' al - Qais*' poetry. His poems may be lacking in the so - called organic unity, but this does not deprive them of all kinds of unity. The elements unifying his *Ghazal* (amatory poetry) are to be found mainly in the strophes of his ode rather than in the ode as a whole. To *Imru' al - Qais*, the basic unit of the ode is the strophe rather than the single line. Within the framework of his strophes, a kind of inner or structural unity is achieved. The unity of strophes, however, cannot be theoretically defined in a comprehensive manner. For one thing, it has various manifestations making it necessary for a critic to adjust his concepts and sharpen his critical tools in order to follow them in all their variety and richness.

Mahmoudi's analysis leads to the conclusion that descriptive *Ghazal* in the poetry of *Imru' al - Qais* plays a central role in his narratives regarded as pornographic by some scholars. Narration and description are both integral parts of his texture aiming at a revival of the past, clinging fast to it and dwelling on its memories. If we find such an analysis acceptable, then we shall have to reject the commonly held view that classical Arabic poetry is lacking in unity because it is lacking in organic unity. The poetry of *Imru' al - Qais* - or parts of it at least - has unity in so far as it has cohesion of strophes and interrelations.

Stopping by the encampment of the departed beloved, often to be encountered in the opening of the Pre-Islamic poem, has attracted the attention of modern scholars being an artistic convention of significance. The present issue of *Fusul* presents two studies of this phenomenon : in the poetry of *Imru' al - Qais*, and in the ode of *Labid* respectively

The first of these two studies - by Mohamed Abdel Muttalib Mustapha - starts with a summary of ancient and modern explanations of this phenomenon. It then proceeds to read *Imru' al - Qais*' preambles on the ruins of the beloved analytically, in an attempt to bring out their semantic potentials. Mustapha finds that a ruin, in Pre-Islamic poetry, was symbolic of transformation on two levels: first, there is the physical image reflected in a linguistic formula. Second, there is the inner image which turns a ruin into a source of inspiration

A poet's attitude to the beloved's ruin took one of two forms - on the one hand, a poet may express pity

outside the text, is that of Abdel Kadir Al Rahaili who sets out to analyze the poetic meaning and the way it takes shape. A number of texts of classical Arabic poetry by different poets of different eras are the subject of his study. He starts from the fact that the poetic process changes the nature of its components. A word ceases to be a process of a relationship, a meaning as an event, and the entire poetical work as a network of formal relations. It is this creation of new relations that is the hallmark of a poetic synthesis. The meaning of a poem, emanating as it does from the poet's self, is a product of synchronized elements or relationships within the poem. A critic may regard such synchronizations or relationships from either, or both, of two perspectives: formation in space and formation in time.

Perception of the components of a poem has been linked by some critics with space. Such perception is possible when we see relations in one place in such a way as to bring out their harmony and order. Space, then, turns literature into an object or material, helping us to grasp - more vividly - the core of the literary experience and providing its various elements with a centre.

Al-Rahaili examines classical texts by Ibn Kabi Al-Ruqqyat and Ibn Al-Mutanazzhi concluding that formation in space may be based on similarity or symmetry; or it may (as in the case of *Imru'ul - Qais*, *Abul Shih*, *Al-Khuzai*, *Jarir*, *Al-Mutanabbhi* and others) be based on 'similarity in dissimilarity'. i.e. a set of coexistent elements putting into relief the meanings of a given poem helping develop and intensify its action or meaning. In this way, poetic formation in space is an aid to perception by which we may go beyond the surfaces to the depths leading into infinite space.

Formation in time, on the other hand, manifests itself in musical rhythms, the latter being a temporal art moving among things. Rhythm is closely connected with sense, since the words produced by sense are inseparable from their phonetic origins.

Space in literature needs time as a mould and to move among its objects. Likewise, time turns the totality of temporal sounds into 'tonal space'. This fusion of time and space calls for the coinage of a new term suggestive of their interdependence and interaction. Perhaps the word 'tectonic', proposed by Mitchell, could supply this need.

With Artif Guda Nasr we move to a more specific issue, though not without bearing on a general trend in the heritage of Arabic poetry, namely the question of *badī* (tropes). Nasr maintains that since the Pre-Islamic period, the Arabs have been familiar - in their verse as in their prose - with certain embellishments that were later to be called by the Abbasids "tropes". Similarly the glorious Koran contained 'fawasil' which gave rise

to controversy on their affinity with *Saj* (rhyming prose) with a view to proving that the Koranic style showed nothing of the defects of the latter. In analyzing *Saj* and *Jinas* (using in close proximity two words having the same root letters but with different meanings), the ancients assumed that words and meanings were our touchstone and the yardstick by which different kinds of tropes were to be measured. Some tropes were compatible with sense, while others were less so. The first type was necessitated by *Saj* but made for trite wording, bad style and shallow sense. The second type, on the other hand, achieved a desirable union of sound and sense, so much so that every single word gave the impression of being in its right place, being neither intrusive nor in bad taste.

Posed in this manner, the issue gave rise to the question as to the compatibility or otherwise of sound and sense; a question that has cast its shadows on the heritage of Islamic culture for so long; was the occasion of much controversy and was - in some ways - related to the Greek heritage. According to the ancients, words were earthly and changeable. Meanings, on the other hand, were celestial and immutable. Again this often led to a class distinction between words and sense: words being mean, low, unable to rise above their earthly origin in nature, while sense stood for sublimity and elevation. Embellishment by tropes was discussed in the light of this rigid distinction. The ancients also believed that logic was basically concerned with sense and only occasionally with wording. Grammar, on the other hand, was basically concerned with words, and only occasionally with sense. To check this mistaken attitude, it would have been sufficient to recall the fact - almost axiomatic - that we think in terms of language, a fact that would make of logic and grammar but two faces of one and the same coin. Embellishment, though it will add to the subject something that is not innate, does not denude the subject of its innate nature. Direct observation of the embellished object should enable us to distinguish in it between what is necessary and what is only contingent, and thus remove what is redundant. Embellishment is by definition artificial and decorative. It reflects a desire for transcendence: an object is both itself and something else at the same time.

Embellishment by tropes was not very common in the Pre - Islamic era or in early Islam. Indulgence in ornamentation and decoration, on the other hand, reached its zenith - or rather its nadir - in ages of cultural degeneration and literary stagnation. Ingenuity in the use of tropes came gradually to be the measure of excellence in all the arts, especially in the art of poetry.

Following this group of comprehensive studies are ones more limited in scope and concerned with more specific subjects. Kamal Abu Deeb writes of the ode of *Imru'ul - Qais* from a structuralist point of view as part

classical Arabic poetry - both in its literary context and cultural significance - is Ibrahim Abdel Rahman's examination of two aspects of ancient Arabic poetry: namely, its themes and music. The choice of these two elements is justified by the fact that thematology covers the subject - matter of the classical poem, whereas music covers one of its formal aspects. Out of these two roots many branches emerge, but their examination is deferred by the writer to a further occasion.

According to Abdel Rahman, the themes of ancient Arabic poetry have been contained in certain moulds, stereotyped as far as meaning, imagery and language are concerned. This would suggest that these themes were little more than artistic moulds or formulae employed by poets in such a way as to correlate meanings with attitudes to life. This artistic use of themes, however, has called upon poets to introduce some changes and to produce some personal variations on the stereotyped meanings and ideas of earlier poets. Thus the typical could be changed into something individual. Through this secret transformation of meanings and ideas, a poet managed to turn a common and much - tried theme into something personal bearing his own stamp. Thus themes, however typical and stereotyped, took different shapes in different poems, presenting the reader with a new attitude to life and people. Noting the stereotyped nature of meanings, language and imagery, and taking into account the similarity between some themes of classical Arabic poetry and ancient myths (such as the similarity between the behaviour of *Lam'at - Qais*, as reflected in his love poetry, and the Indian myth of the God Krishna), Abdel Rahman concludes that the themes of Arabic poetry were largely remnants of ancient myths. The so - called stereotyped repetition of themes in different poems was no hindrance to their renewal, time and again, in the hands of skilful poets.

As to the music of classical Arabic poetry, Abdel Rahman maintains that its condemnation as stereotyped and repetitive by modern critics is due to the inadequacy of criteria adopted by these critics. To him, the music of classical Arabic poetry, though repetitive, was capable of variation and renewal in the hands of poets who were capable of putting repetition to artistic uses. Our so - called metres of Arabic poetry are but musical instruments capable - by dint of the skill of the poet - of producing rich harmonies. In corroboration of his claim, Abdel Rahman cites the fact that the ancient Arabic poem was monometric throughout and yet managed - within this one metre - to produce different tunes in accordance with the poet's intention and attitude. By way of demonstration, the writer examines the poetry of Al - A'ala showing how he depends, for musical variety, on two elements: vowels and rhymes. Abdel Rahman then concludes that the Pre - Islamic poets have shown much skill in their handling of the music of poetry and have developed it to a remarkable degree.

In pursuance of the primordial components of classical Arabic poetry, Shams Al Din Al - Hagagy writes of its relation to mythology. Al - Hagagy's point of departure is the fact that right from the beginning the link has been close between myth and word and that the separation of poetry and myth took place only when special rites, to be performed in a house of worship, were accorded to the latter. Even so, poetry retained its link with myth, being productive - as it is - of a personal and self - contained world, using language in a manner tantamount to that of mystery. Thus a priest came to be in charge of the word-myth within the temple, and a poet of the word-poetry outside the temple, but both had this much in common: they were recipients of a supernatural inspiration and speakers of a mysterious language comprehensible only to the initiated.

Arabic poetry was by no means unique among the poetry of other nations. Like them, it was closely connected with myth. Unfortunately, none of the beginnings of Arabic poetry has reached us down the centuries; all we have of it belongs to the late Pre-Islamic era, one in which the separation between a priest, a sorcerer and a poet had been completed, and the roles clearly accorded. A priest's speech was designated as *Saj* (rhyming prose), a sorcerer's as *ruqa* (charms) and a poet's as *Shir* (poetry). At a time when the Greeks regarded poetry as a heavenly inspiration, the creation of poetry has been regarded by the Arabs, since the Pre-Islamic era, as an activity practised by a man possessed by *Jinn*. Many are the ancient versions of this belief, according each poet a special demon inspiring him with verse. In other words, a poet was the mouthpiece of invisible cosmic powers with which he had a special link. In this he was different from a priest who was linked to a specific deity or a number of deities and a sorcerer who was linked to evil forces. Neither, however, had the prestige or social influence of a poet. Hence a tribe used to celebrate when a poet was born to it, not only was he going to sing its praises in terms of the qualities most cherished by the local community, but also because he was to be its link with those awe - inspiring cosmic powers. The birth of a poet to a tribe could also inspire other tribes with fear, being a potential threat as a satirist and a writer of lampoons.

Two courses were thus opened up for Arabic poetry since its early beginnings. It could be either beneficial (in the case of eulogies) or harmful (in the case of satires), depending on the powers inspiring it. Al - Hagagy claims that Islam lent support to this concept, as a number of situations and pronouncements will testify. He concludes that this view of the creative process, in relation to supernatural powers, has become an integral part of the Arab poetic tradition.

Another comprehensive view of Arabic poetry, referring the reader, however, to no frame of reference

THIS ISSUE

ABSTRACT

The present issue of *Fusul* is closely connected with our first issue devoted - as the reader will recall - to a review of the Arab heritage and a definition of our attitude to it. It has been clear, from the beginning, that we intend to devote to it the attention it deserves as the reviews, re-evaluations, scrutinies and examinations we have published will testify. Indeed, this course of action is one of our basic aims and an important part of our task. The present issue, however, will be confined to the heritage of Arabic poetry. Needless to say, this heritage - going back in history to some two centuries before Islam - cannot be exhaustively covered by a limited number of studies, in one volume, however large it may be. Indeed, it would be naive to suppose that the entire heritage of Arabic poetry could be encompassed within such space. In re-evaluating the past, however, we have chosen to deal with the roots, trunks, branches, twigs and leaves in that order. From this perspective, every individual poet will be regarded as a leaf in a large tree. In due course of time, every single poet, or poetic output, will be the subject of a number of studies to which a separate issue of this journal will be devoted.

The present issue contains thirteen studies covering certain areas of the map of Arabic poetry. Naturally enough, the period of early maturation of Arabic verse, i. e. The Pre-Islamic era, had to receive more attention than other eras. Much of this attention had to go to the chief poet of this period, namely Imru'ul - Qais.

First of these studies is Ahmed Kamal Zaki's "Our Poetic Heritage and its Incomplete History." The essay claims that historical studies concerned with Arabic poetry suffer from a certain defect. This is put down to the inadequacy of the artistic criteria accepted by scholars and applied to that poetry. Neither we, nor any of the authors of such compilations as *Kitab al Aghani* (Book Of Songs), *Al Iqd - al Farid* (The Unique Necklace), *Al - Yatima* (The Solitaire of the Age) and most works seeking to establish the comparative ranks of poets has tried to ask the question: Why not refer to fiction and literary epistles as well as to poetry? Why were personal memoirs, historical chronicles and *maqamat* (Assemblies) allowed to fall in such neglect?

The poetic language is a historical context related to the cultural structure and to the very social dimension of our being. Within this social framework, no clear and complete pattern of change can be detected. The available materials, sources and references provide us with no answer to this question : Why has not the folklore been assimilated into the body of written ("superior") literature, since any literature is - and cannot help being - the product of a given social reality?

It is from this perspective that Ahmed Kamal Zaki proceeds to tackle the problem facing the critic of ancient Arabic poetry. On the one hand, there are the mythological and ritual origins neglected by most historians. On the other, there are the haphazard unsubstantiated judgments pronounced by critics and making for our incomplete vision of the history of Arabic literature. Thirdly, there is the methodological error of devoting all attention to poetry to the exclusion of other elements. The fact, however, that such stories as the story of *Majnun bani Amer* have turned - in the course of time - into something like popular romances far from the religious censorship that controlled 'official' poetry, lends force to the contention that there is an unmistakable artistic continuity between these two things: the top of the literary iceberg floating on the surface, and what the conscience of the people has forged in the form of stories whose authors and reciters were chased out of the fold of 'superior' culture.

From this, Zaki concludes that a new historian of Arabic literature has to move within a conceptual framework in such a way as to achieve an artistic integration of various forms of expression in Arabic literature. He has also to give a clear picture of its Pre - Islamic background, often neglected or played down by previous commentators. A third task is to correct those concepts that gained ground as a result of the exclusion of certain literary genres. Only then will we be able to attain a complete understanding of Arabic poetry. Such an integrated view of poetry will shed light on many hitherto unexplained phenomena and will illuminate a number of cultural and civilizational issues.

Following this criticism of our defective view of



مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية

مطابع الهيئة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization, Cairo





مرکز تحقیقات و توسعه علوم اسلامی

۱۴۰۰

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و اداره المعارف اسلامی

Consultants

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Secretariate:

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

THE ARABIC POETIC HERITAGE

Vol. IV No2. January. February. March. 1984

شماره ثبت	۹۹۹۶۷
رده بندی	۴۱۱۴۷
تاریخ	۱۳۶۳/۳/۵